TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

IWASZKIEWICZ:
KONCERT
MORAWSKI:
DZIEŁO REALISTYCZNE
BRATNY: DYSKUSJA
O PROZIE I POEZJI
ZAGÓRSKI:
TEATRY WARSZAWSKIE
NAGANOWSKI: ZWEIG

1949 — LISTOPAD — ZESZYT

11

TWÓRCZOŚĆ

LISTOPAD

1949

TREŚĆ ZESZYTU

C. K. NORWID: NEKROLOG
IV KONKURS CHOPINOWSKI
MAKSYM TANK: CHOPIN
ALEŚ ZARICKIJ: WIERZBA
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: KONCERT W FILHARMONII
PABLO NERUDA: ZBIEG
STEFAN MORAWSKI: DLACZEGO DZIEŁO POWINNO BYĆ REALISTYCZNE?
ROMAN BRATNY: PROPOZYCJE I DYSKUSJE O PROZIE I POEZJI
FEDERICO GARCIA LORCA: WIERSZE
EGON NAGANOWSKI: TĘSKNOTA ZA OJCZYZNĄ
SPRAWY I TROSKI
SPRAWOZDANIA
NOTY

TWÓRCZOŚĆ

MIESIĘCZNIK LITERACKO-KRYTYCZNY

LISTOPAD 1949

ROK V

ZESZYT 11

OKŁADKĘ PROJEKTOWAŁ LUDWIK GARDOWSKI

DRUKARNIA Nr 3 SPÓŁDZIELNI WYDAWNICZO-OŚWIATOWEJ „CZYTELNIK"

M — 57572

N E K R O L O G

Rodem Warszawianin, sercem Polak, a talentem świata obywatel, Fryderyk Chopin zeszedł z tego świata.

Choroba piersiowa przyspieszyła śmierć zawczesną artysty, w trzydziestym dziewiątym roku życia — dnia siedemnastego, miesiąca bieżącego.

Umiał on najtrudniejsze sztuki zadanie rozwiązywać z tajemniczą biegłością — umiał bowiem zbierać kwiaty polne, rosy z nich ani puchu nie otrząsając najlżejszego. I umiał je w gwiazdy, w meteory, że nie powiem w komety całej świecące Europie, ideału sztuką przepromieniać.

Przezeń Ludu polskiego porozrzucane łzy po polach, w diademie ludzkości się zebrały na diament piękna, kryształami harmonii osobliwej. To jest, co największego dopiąć może wychodziec i tego Fryderyk Chopin dopiął.

Wszędzie jest — bo w Ojczyzny duchu mądrze przestawał — i w Ojczyźnie spoczął, bo jest wszędzie.

Kochanowski skarżył czasu swego:

„Tymoteusza, sławnego muzyka ateńskiego nie wygnano, jedno iż był jedną strunę do swego instrumentu przyczynił; ale za naszego wieku nie jedną ale dziewięć strun do lutnie przydano, a pieśni dzisiejsze tak daleko są różne od Bogarodzice jak i obyczaje od Statutu. Tak oto odmiana w muzyce czyni odmianę i w Rzeczypospolitej"...

Kochanowski w Sobótkach pierwszy ludu poezję uczonemu światu uwidomił — w muzyce Chopin toż uczynił.

Paryż, dnia 18 października 1849 r.

C. K. Norwid

IV KONKURS CHOPINOWSKI

W dniach od 18. września do 17. października 1949 odbył się w Warszawie IV MIĘDZYNARODOWY KONKURS IM. FRYDERYKA CHOPINA.

Do Konkursu stanęło 42 pianistów, ubiegających się o tytuł najlepszego wykonawcy dzieł Chopina.

Byli to — według alfabetycznej kolejności krajów:

AUSTRIA: Walter Kamper, Ewa Wollmann, Paul Badura-Skoda, Inge Meyerhoffer;

ANGLIA: Eric Harrison, Robin Wood;

BRAZYLIA: Helio da Silva, Oriano de Almeida, Carmen de Vitis Adnet;

BUŁGARIA: Lili Atanosowa, Snieżana Barova;

CZECHOSŁOWACJA: Anna Machova;

FRANCJA: Mireille Ivankovitsch-Auxietre, Francine Crepel;

MEKSYK: Carlos Rivero, Orlando Otey;

POLSKA: Ryszard Bakst, Jan Drath, Barbara Hesse-Bukowska, Tadeusz Kerner, Władysław Kędra, Waldemar Maciszewski, Regina Smendzianka, Halina Czerny-Stefańska, Zbigniew Szymonowicz, Julitta Ślendzińska, Tadeusz Żmudziński;

RUMUNIA: Maria Cardas;

WĘGRY: Anna Bodonyi, Anna Varjas, Agnes Rado, Imre Szendrei, Elizabeth Tusa, Vera Remenyi, Maria Katona, Tibor Deutsch;

WŁOCHY: Licia Mancini;

STANY ZJEDNOCZONE: Laure Lee Lukas, Maria Balagno-Lundquist;

Z. S. S. R.: Wiktor Mierżanow, Tamara Gusiewa, Eugeniusz Malinin, Bella Dawidowicz, Jerzy Murawlew, Ludmiła Sosina.

Grę wyżej wymienionych kandydatów oceniało jury w następującym składzie:

ANGLIA: Arthur Hedley;

AUSTRIA: Józef Marks;

BELGIA: Emile Bosquet;

BRAZYLIA: Magdalena Tagliaferro;

BUŁGARIA: Dymitr Nenow;

CZECHOSŁOWACJA: František Maxian;

FRANCJA: Marguerite Long, Lelia Gousseau;

HOLANDIA: Sam Dresden;
MEKSYK: Blas Galindo;
RUMUNIA: Alfred Mendelsohn;
SZWECJA: Gottfried Boon;
WĘGRY: Lajos Hernadi;
Z. S. S. R.: Lew Oborin, Paweł Sieriebriakow;
POLSKA: Jan Ekier, Zbigniew Drzewiecki, Margerita Trombini-Kazuro, Jan Hoffman, Stanisław Szpinalski, Henryk Sztompka, Bolesław Woytowicz, Jerzy Żurawlew, Roman Jasiński, Jerzy Lefeld (mąż zaufania), Adam Rieger (sekr. techniczny), Maria Wierzbicka (sekretarka), Kimontt-Jacynowa (zastępca).

Konkurs został podzielony na trzy etapy:

I. Eliminacja wstępna (bez udziału publiczności) obejmująca wykonanie trzech utworów z programu wymienionego w punkcie II. Utwory wskazuje Komisja Eliminacyjna. Eliminacja nie dotyczy kandydatów, którzy odbyli ją w swych krajach.

II. Publiczny recital obejmujący siedem lub osiem utworów wybranych przez uczestnika dowolnie, z następujących utworów Fryderyka Chopina:

a) jedna z dwu sonat b-moll lub h-moll, albo — zamiast sonaty — dwa następujące utwory: Fantazja f-moll, Barcarolla lub jedna z Ballad oraz Scherzo,
b) Nokturn,
c) dwa Mazurki,
d) dwie Etiudy (z op. 10 i op. 25),
e) jeden Polonez: As-dur, fis-moll lub Polonez-fantazja.

III. Publiczne wykonanie z towarzyszeniem orkiestry jednego z dwóch koncertów.

O przyjęciu do konkursu decydują dwa zasadnicze warunki: wiek (kandydat musi mieć ukończone 16, a nie przekroczone 32 lata) i odbyte studia muzyczne lub występy publiczne poza sobą.

W etapie II. kandydatom zapewniono całkowitą anonimowość wobec Jury.

W wyniku eliminacji i rozgrywek drugiego etapu, do finału weszło 18 pianistów:

Oriano de Almeida, Carmen de Vitis Adnet (Brazylia), Carlos Rivero (Meksyk), Imre Szendrei (Węgry), Ryszard Bakst, Barbara Hesse-Bukowska, Władysław Kędra, Waldemar Maciszewski, Regina Smendzianka, Halina Czerny-Stefańska, Zbigniew Szymonowicz, Tadeusz Żmudziński (Polska), Wiktor Mierżanow, Tamara Gusiewa, Eugeniusz Malinin, Bella Dawidowicz, Jerzy Murawlew, Ludmiła Sosina (ZSRR).

Opierając się na punktacji recitali i koncertów kandydatów Jury przyznało nagrody następującym pianistom:

Dwie pierwsze nagrody im. Prezydenta Rzeczypospolitej i Prezesa Rady Ministrów po milionie złotych każda: Bella Dawidowicz (ZSRR) i Halina Czerny-Stefańskiej (Polska). 2-ga nagroda Komitetu Ministrów dla spraw kultury (800 tysięcy złotych) — Barbara Hesse-Bukowska (Polska). 3-cia nagroda Ministra Spraw Zagranicznych (600 tysięcy złotych) — Waldemar Maciszewski (Polska). 4-ta nagroda Ministra Kultury i Sztuki (550 tysięcy złotych) — Jerzy Murawlew (ZSRR). 5-ta nagroda Przewodniczącego CRZZ (500 tysięcy złotych) — Władysław Kędra (Polska). 6-ta nagroda Komitetu Wykonawczego Roku Chopinowskiego (450 tysięcy złotych) — Ryszard Bakst (Polska). 7-ma nagroda Prezydenta miasta stołecznego Warszawy (400 tysięcy złotych) — Eugeniusz Malinin (ZSRR). 8-ma nagroda Polskiego Radia (350 tysięcy złotych) — Zbigniew Szymonowicz (Polska). 9-ta nagroda Państwowej Opery i Filharmonii w Warszawie (300 tysięcy złotych) — Tamara Gusiewa (ZSRR). 10-ta nagroda Związku Kompozytorów Polskich (250 tysięcy złotych) — Wiktor Mierżanow (ZSRR). 11-ta nagroda Instytutu F. Chopina (200 tysięcy złotych) — Regina Smendzianka (Polska). 12-ta nagroda Związku Zawodowego Pracowników Kultury i Sztuki (150 tysięcy złotych) — Tadeusz Żmudziński (Polska).

Obok głównych nagród przyznano dyplomy honorowe oraz premie po 50 tysięcy złotych:

Carmen Adnet Vitis, Oriano Almeida — Brazylia. Carlos Rivero — Meksyk. Ludmiła Sosina — ZSRR. Imre Szendrei — Węgry.

Srebrny wieniec ufundowany przez profesora J. Żurawlewa, inicjatora Międzynarodowych Konkursów Chopinowskich, przyznano Halinie Czerny-Stefańskiej (Polska), laureatce I nagrody.

Nagrodę Instytutu Fryderyka Chopina w postaci srebrnej maski pośmiertnej Chopina przyznano Belli Dawidowicz (ZSRR), laureatce I nagrody.

Nagrodę ZMP dla najmłodszego uczestnika konkursu otrzymał Eugeniusz Malinin (ZSRR).

Nagrodę Polskiego Radia za najlepsze wykonanie mazurków otrzymała Halina Czerny-Stefańska.

Nagrodę Towarzystwa Przyjaźni Polsko-Radzieckiej dla najlepszego radzieckiego uczestnika konkursu otrzymała Bella Dawidowicz.

Poza tym dyplomy i nagrody pocieszenia dla najlepszych uczestników z drugiego etapu konkursu otrzymali Licia Mancini (Włochy), Julitta Ślendzińska (Polska) i Anna Machova (Czechosłowacja).

CHOPIN

Kogo w Łazienkach, kiedy cisza głucha
W ciemnych alejach, w zagajach, przy stawie,
Gdzie park królewskie pałace skrył prawie,
Niemiecki oddział o północy szuka?

Może to zbiega cień gdzieś z Oświęcimia mogił
Kryje się tutaj przed śmiertelną grozą?
Czy zamachowca ślad tropią tu pełni trwogi,
O skórę swoją drżą? Nie! Mimo już przechodzą.

Przyszli tu po olbrzyma, co dźwiękami swemi
Wszedł w niepokorę serc i w ducha ludu postać,
Bo kto uwierzył w przyszłość polskiej ziemi,
Ten w nieśmiertelność wierzy poprzez krew i rozpacz.

Siepacze otaczają już Chopina pomnik nieruchomy.
Uderzą kolby w brąz, a gdy brąz harfy pękł,
Pod chmury z harfy tej nie płacz, nie jęk,
Zerwały się potężnych dźwięków gromy.

Nie mógł zagłuszyć ich wybuchu łoskot,
Co podrzucił ku gwiazdom granit piedestału.
Coraz się nowe akordy zrywały
I moc cudowna w tych akordach rosła.

Teraz w Łazienkach ponad chwałą Żywych,
Prochem Wraszawy, pamięcią poległych,
Światem, gdzie walki końca już dobiegły,
Nieśmiertelnego marsza płacz się zrywa.

Napisane 1945.
Przełożone w październiku 1949.

Z białoruskiego, opierając się na przekładzie rosyjskim H. Brauna, przełożył *Jerzy Zagórski.*

ALEŚ ZARICKIJ

WIERZBA

Gdy, przyjaciele, przyjdzie czas
Powiedzieć „dość już" polom drogim,
Na brzegu Dniepru — jeden z was —
Zasnę na wieki i bez trwogi.

Ulewne deszcze słysząc z bliska
Trawami przejdę poprzez glinę
Lub młodą wierzbą znad urwiska
Sękate pędy swe rozwinę.

Gdy zbiorą się na pieśni nocą
Wokoło mnie młodzieńcy znowu,
To ja w gałązkach, co łopocą,
Zaszumię swą zieloną głową.

I już rodacy nie docieką,
Że na postojach za dni chwały
Ta właśnie wierzba ponad rzeką
Była żołnierzem-zapiewałą.

Napisane 1945.
Przełożone w październiku 1945.

Z białoruskiego, wspomagając się przekładem rosyjskim L. Chaustowa, przełożył *Jerzy Zagórski.*

Poeci Radzieckiej Białorusi

MAKSYM TANK. Czołowy współczesny poeta białoruski. Urodził się w roku 1912 na Białorusi Zachodniej nad jeziorem Narocz. Kształcił się w Wilnie, gdzie brał czynny udział w tajnej robocie komunistycznej partii Zachodniej Białorusi. Kilkakrotnie aresztowany przez sanacyjne władze, został skazany na dwa lata więzienia. Drukować zaczął w roku 1935. Pierwsza jego książka — poemat *Narocz* — była przed wojną kolportowana nielegalnie. Po wojnie wydał zbiory wierszy: *Na etapach, Kwiat żurawinowy, Nad masztami, Wiersze, Przez nieboskłon ognisty, Ostrzcie broń* i inne. W roku 1947 został wybrany delegatem do Rady Naczelnej Białoruskiej Socjalistycznej Republiki Radzieckiej. W roku 1948 otrzymał Nagrodę Stalinowską.

ALEŚ ZARICKIJ. Urodził się w 1911 roku w miasteczku Chocimsk w ziemi Mohylowskiej. Kształcił się w Moskwie. Wojnę przebył w służbie czynnej. Wydane tomy wierszy: *Fragmenty epickie* i *Echo dnieprowe.*

J. Z.

JAROSŁAW IWASZKIEWICZ

KONCERT W FILHARMONII

(FRAGMENT POWIEŚCI)

I.

W jesieni roku 1932 Elżbieta Szyllerówna (w papierach angielskich nazywana Elisabeth Rubinstein) przyjechała do Warszawy i dała tu parę koncertów. Najciekawszym występem znakomitej, sławnej na całym świecie śpiewaczki był piątkowy koncert symfoniczny. Program tego koncertu zawierał uwerturę do „Flisa" Moniuszki, arię Królowej Nocy Mozarta, „Szecherezadę", cztery pieśni na głos i małą orkiestrę Edgara Szyllera, brata śpiewaczki, oraz piątą symfonię Beethovena. Program był dostępny, interesujący, sława Szyllerówny olbrzymia, tak że publiczności zebrało się bardzo dużo.

W dzień koncertu Elżunia, która mieszkała w Bristolu, nie przyjmowała nikogo; z zasady w dniach, kiedy śpiewała, nie mówiła ani słowa do nikogo. Tym razem naruszyła tę swoją zasadę tłumacząc służącej, jakie chce mieć śniadanie, a potem odbyła z Edgarem małą próbę jego pieśni. Pierwszy raz miała je śpiewać od czasu skomponowania i miała dużą tremę. Nie przedstawiały one dla niej teraz tak wielkiej trudności, jak jej się na początku zdawało, ale myślała sobie, że pieśni te są „niewdzięczne", to znaczy nie znajdą uznania u najszerszej publiczności, nie przemówią do niej tak, jak zawsze przemawiała aria z „Halki", z „Manon" i z „Pikowej Damy". Elżunia tym razem przyjechała bez męża, ale z kilkoma uczennicami, cudzoziemkami, które chciały jej towarzyszyć do Warszawy i posłyszeć po raz pierwszy wykonanie pieśni Szyllera. Miały one ustaloną sławę, mimo że jeszcze nikt ich nie słyszał. Pomiędzy tymi uczennicami znalazła się Hania Wolska, pani Dawns, która wyobrażała sobie oczywiście, że wystarczy dziesięć lekcji u wielkiej śpiewaczki, a natychmiast zacznie sama śpiewać jak Elżunia.

Edgar był trochę rozgniewany na siostrę, że łudzi Amerykankę obiecując jej karierę śpiewaczą, ale Elżunia się śmiała.

— Wiesz, za to, co ona mi płaci, mogłabym jej obiecać, że zostanie Adeliną Patti...

— Uważam to za wielkie okrucieństwo — powiedział Edgar.

Zaczęli próbę. Edgar trochę zirytowany. Śpiew Elżuni nie poprawił mu

humoru. Pierwszą pieśń przerysowywała, przedramatyzowywała, robiła fermaty, o które już wczoraj wynikła awantura z Fitelbergiem na próbie orkiestrowej. Górne nuty nabrały teraz ostrości, a Elżunia forsowała je jeszcze, chcąc dodać wyrazu i siły. Edgar nie mówił nic, ale po jego ściągniętych ustach mogłaby się siostra domyśleć, że nie bardzo mu szła w smak ta interpretacja. Bez żadnych uwag ani zahaczeń prześpiewali wszystko do końca, Edgar zamknął nuty i spokojnie poszedł do swojego pokoju.

— Będzie dobrze! — powiedział wychodząc siostrze.

Ale miał co do tego bardzo duże wątpliwości.

U niego w pokoju hotelowym siedział już Artur Malski. Był to mały, chudy Żyd o bardzo piskliwym głosie i apodyktycznym sposobie mówienia. Wobec Edgara gasł, pokorniał i cichł. Tym razem wyrwał mu prawie z ręki rękopis „Szecherezady".

— Po to przyjechałem z Łodzi, żeby to zobaczyć.

Edgar oddał mu nuty i siadając w czerwonym hotelowym fotelu powiedział:

— Masz na bilet powrotny?

— Nie mam, i nie mam pociągu po koncercie. Muszę gdzieś przenocować.

— Przenocuj tutaj na kanapce.

— Można? — spytał Artur.

Ale to „można" odnosiło się do czego innego. Malski chciał spróbować pieśni na fortepianie, a raczej na skromnym pianinie, jakie gospodarz hotelu wstawiał tutaj zawsze Edgarowi.

— Ja ci pokażę — powiedział Edgar.

Ustawił nuty na pulpicie i niechętnie, trochę bokiem usiadł przy pianinie. Brząkał tu i ówdzie po klawiaturze i podciągał chrypliwym falcetem partię głosową pieśni. Malski, gdyby nie patrzył w nuty, nic by nie rozumiał. W pewnym momencie zniecierpliwił się:

— Puść mnie pan, ja zagram lepiej.

Edgar roześmiał się, przestał grać i z rękami jeszcze wzniesionymi do góry obrócił się na taborecie.

— To jest coś okropnego, jak pan profesor nie potrafi grać! — zawołał zrozpaczony Artur.

Edgar śmiał się.

— No, pokaż, pokaż ty!

Ale w tej chwili wszedł bez pukania mały garbaty człowieczek, ze starannie wyczesanym jasnym czubem nad czołem. Był to Rysio, syn organisty z Łowicza. Przywitał się z takim onieśmieleniem, że pot kroplisty wystąpił mu na wysokie czoło. Ale Edgar ośmielił go pytaniami o dom i rodzinę. Rysio studiował teraz organy u Rutkowskiego. Niestety jego zdolności improwizacyjne zmniejszały się podobno w miarę studiów. Malski naskoczył naraz gwałtownie na Rysia:

— Patrz pan — to genialne! — pokazywał mu partyturę „Szecherezady".

— Ja nie bardzo pojmuję utwory pana Edgara — nieśmiało oponował Rysio — ja nigdy nie wiem, co on chce powiedzieć przez swoje kompozycje.

— Pan nic nie rozumie — krzyczał Malski podnosząc w górę malutkie ku-aczki — pan nie rozumie, co znaczy Edgar Szyller i jego muzyka, co znaczy dla niego, i dla Polski, i dla całego świata.

Świszczący oddech wydobywał się z gardła garbusa:

— Nie, ja nie rozumiem — powiadał — nie rozumiem i chcę wiedzieć, jakie co ma znaczenie nie dla Polski, nie dla świata, ale dla Łowicza, dla Łowicza!

Edgar śmiał się na początku tego sporu, ale potem było mu już nieprzyjemnie, nie miał jednak serca przerywać dwóm kłócącym się uczniom. Z zażenowanym uśmiechem przeglądał partyturę „Szecherezady", którą przecież znał co do każdej nutki. Jasne było dla niego, że obaj przesadzają, ale nie śmiał im tego powiedzieć. Dla Europy twórczość jego nie miała najmniejszego znaczenia. Całą tę głupią sytuację przerwał dzwonek telefonu. Artur przyjął. Przynajmniej ta z niego była pociecha, że spławiał nieznośnych ludzi. Niestety tym razem sam Edgar musiał podejść. Jakaś dobra znajoma prosiła, czy nie można było przez Edgara dostać zaproszenia na raut do Meyerów. Jak zwykle po każdym ważniejszym zdarzeniu muzycznym, Stanisławowie Meyerowie urządzali przyjęcie i na tym przyjęciu starał się być, kto tylko mógł, ponieważ należało to do wielkiego warszawskiego szyku. Na próżno Edgar tłumaczył owej znajomej, że naprawdę nie może zapraszać ludzi do cudzego domu; długo nalegała ze swoją prośbą, aż wreszcie obiecał, że da jej odpowiedź w czasie koncertu. I tak było w kółko — tych odpowiedzi w czasie koncertu przyobiecał kilka, a przecież musiał wysłuchać swojego utworu po raz pierwszy w należytym skupieniu. Na szczęście Elżunia była na tyle energiczna, że zarządziła, aby nikogo nie wpuszczano do artystów, toteż w pustym i dość chłodnym trójkątnym pokoju przed koncertem drżeli i niepokoili się tylko w czwórkę: Fitelberg, Edgar, Elżunia i pani Dawns, która spełniała rolę sekretarki Elżbiety. Zza tych drzwi dobiegał tutaj przytłumiony gwar zebranych ludzi i strojenia instrumentów. Elżbieta była blada i raz po raz spoglądała w lustro. Miała na sobie suknię z mory koloru słoniowej kości i na głowie wysoko upięte białe pióra. Edgar zganił te pióra i bardzo tym wytrącił siostrę z równowagi. Spoglądała co chwila w lustro i nawet próbowała je zdjąć z głowy, ale uczesanie miało sens tylko z piórami. Potargała przy tym włosy.

— Wiesz, nie mówię tego po to, abyś przez cały koncertu myślała o uczesaniu — powiedział Edgar.

Fitelberg wyszedł — jeszcze czekał przez chwilę na schodkach prowadzących na estradę. Pani Dawns szeleszcząc przemknęła się do loży parterowej, koncert miał się zaraz zacząć.

— Staruszkowie mają dobre miejsca? — spytała Elżunia brata, wciąż stojąc przed lustrem.

— Dobre, trochę z boku, ale dobre. Ojciec się bardzo postarzał....

— Cóż chcesz? Dobrze, że jeszcze może pracować.

— Przypuszczam, że to już niedługo.

— W Polsce już pracuje dwanaście lat. Wszystko ma swój koniec.

— To już piętnaście lat, jak wyjechałaś z Odessy.

— Gdybym miała syna, miałby czternaście lat.

Elżunia powoli przeszła przez zimny pokój i siadła obok brata. Na sali słychać było oklaski, dość długie, potem dobiegły pierwsze takty pełnej wdzięku uwertury.

— Pamiętasz, jak śpiewaliśmy duet z „Cyganów" Moniuszki?

— To było na imieniny cioci Antosi.

— Nie, na imieniny mamy. Nie pamiętasz? Na fortepianie stały takie olbrzymie żółte róże.

— I ty fałszowałaś okropnie... poczekaj... w piątym takcie, gdzie było to *as*. Prawda?

Elżunia się zaśmiała.

— A pamiętasz, jak wracaliśmy z wesela pani Royskiej?

— Już nie bardzo. Byłam za mała.

— Pamiętam, miałaś taki płaszczyk w kratki z pelerynką, niebieski z czarnym.

— Płaszczyk pamiętam.

— Jechała z nami panna Hanka i papa wciąż pytał się mamy: *A qui est cette femme de chambre?*

Zaśmieli się oboje serdecznie. Edgar wziął Elżunię za rękę. Przez chwilę patrzyli przed siebie, trochę w dół, jak gdyby tak widzieli Odessę, wesele pani Royskiej, wieczne roztargnienia papy Szyllera, a zwłaszcza płaszczyk w niebieskie i czarne kratki.

Nagle Edgar podniósł głowę i popatrzył na siostrę. Widział jej piękny klasyczny profil, z nosem trochę za dużym, i spiętrzoną kopę jasnych włosów, z których wybiegały wielkie białe pióra, jak żagle wygięte w jedną stronę. Jej zamyślenie trwało.

— Słuchaj — powiedział — ty jesteś szczęśliwa. Patrz, jakie tłumy przyszły cię słuchać. Jesteś sławna...

Elżunia od razu zgadła, co Edgar myślał i na te myśli odpowiedziała:

— Twórca nigdy nie jest samotny. Wszystkie przyszłe pokolenia są obok nich. A o nas kto pamięta po naszej śmierci?

— Nikogo nie wspominasz po śmierci?

Elżunia popatrzyła na Edgara jak gdyby trochę przepłoszona.

— Nie — powiedziała niepewnie.

— Nawet Józia? — spytał Edgar.

Elżunia syknęła przeciągle, wstała i skrzyżowawszy ręce na piersiach odwróciła się do okna. Z sali dolatywał pełen wdzięku motyw uwertury.

— Myślałeś o Józiu? — powiedziała po chwili. — Tak, Józio jest szczęśliwy. Spoczywa w czymś, co nazwałabym chwałą.

Edgar się uśmiechnął.

— Chwała promieniuje jak rad, po pewnym czasie wyczerpuje się na samo promieniowanie.

Elżunia znowu zwróciła się do brata.

— Ty nie masz pojęcia, co to jest myśleć tak sobie, że to ciało rozsypało

ę w proch, w nicość, w ziemię. Mówiła mi pani Royska, że podczas ekshu-
nacji nie było już prawie nic... został portfel z papierami, które podobno po-
wornie cuchnęły, i to całymi miesiącami, trzeba je było spalić. Tam była moja
otografia, cuchnęła...

Teraz stali oboje. Elżunia oparła obie ręce na wzniesionej ręce Edgara. Pa-
rzyła mu w oczy.

— Ty nie masz pojęcia, jakie on miał ciało — powiedziała szeptem.

Edgar uśmiechnął się i odwrócił. Znowu chciał usiąść.

— Wiem — powiedział zupełnie niedbale i tonem konwersacyjnym — wiem,
akie miał ciało. Widziałem go całkiem nagiego, wtedy w Odessie, kiedy spał
Januszem. Piliśmy razem. Był bardzo piękny — ja to sprawdziłem. — Z bar-
zo gorzkim uśmiechem, ze śmiechem lekkim nawet usiadł na fotelu i podniósł
zrok ku siostrze.

Elżunia pochyliła się.

— Ty o tym wiedziałeś? — spytała — zaraz, wtedy, wiedziałeś?

— Wiedziałem — krótko odpowiedział Edgar.

— I dlaczego nic nie mówiłeś?

— Cóż miałem mówić? Powiadam ci, sprawdziłem, czy jest dostatecznie
piękny dla ciebie...

Elżunia ze złością, wkładając długą rękawiczkę z kredowo białej skóry,
zybko podeszła do lustra. Na sali rozległy się oklaski.

— Rubinsteina nie sprawdzałeś — rzuciła warkliwie.

— Och, to już była twoja sprawa, myślę, że mimo wszystko zrobiłaś bardzo
ozsądnie.

Elżunia odwróciła się gwałtownie i podeszła znowu do brata. Ale ten nie
vstał. Więc ona pochyliła się nieco i aby nie patrzyć mu w oczy, objęła go
przez plecy i schowała głowę na ramieniu, starannie uważając przy tym, aby
nie rozrzucić ułożonej znowu fryzury i nie potargać piór.

— Słuchaj, ty nie wiesz. Miałam dziecko. Józia dziecko... chłopczyk,
urodził się i zaraz umarł w Konstantynopolu... miałby czternaście prawie lat...

Edgar wciągnął powietrze otwierając usta, jakby mu tchu zabrakło. Odsunął
ekko siostrę i powiedział:

— O tym nie wiedziałem.

Elżunia podniosła się. Stała wyprostowana, z głową wzniesioną do góry
z zamkniętymi oczyma. Edgar patrząc na nią mimo woli pomyślał, że ma tak
prześliczne powieki, jak płatki egzotycznego kwiatu. Powtórzył:

— O tym nie wiedziałem.

Nagle wpadł oboista Wiewiórski. Ze zdziwieniem spojrzał na rodzeństwo.

— Proszę pani, proszę pani, — powiedział pośpiesznie — dyrektor czeka.
Uwertura dawno skończona. Teraz pani...

— O Boże! — zawołała Elżbieta i zakręciła się po pokoju. Trzeba było
zrzucić futro, włożyć rękawiczki, nuty. — A myśmy nie słyszeli oklasków.

— To nic, to nic — powiedział Edgar, sam przestraszony — zaraz się uspo-
koisz.

Wiewiórski naglił.

— Prędzej, prędzej.

Elżunia przyśpieszyła kroku i nagle, wychodząc już z pokoju, odwróciła się do brata i posłała mu ręką w kredowej rękawiczce pocałunek. Oczy jej się zaśmiały. Wyglądało to zupełnie teatralnie.

II

Janusz i Zosia, ilekroć byli w Filharmonii, zostawiali wierzchnie ubranie zawsze u tej samej szatniarki. Urzędowała ona przy pierwszych kratkach na lewo wspaniałej szatni filharmonijnej, nie wiadomo dlaczego, dzięki kaprysowi architekta *fin de siecle*'u, wzorowanej na malborskim refektarzu. Słupy z czerwonego marmuru źle harmonizowały z ordynarnymi wieszakami i drewnianymi kratkami, przy których kręciły się fertyczne i uprzejme szatniarki. Aby wiedzieć, dlaczego Janusz zawsze się zwracał do tej pierwszej z lewej strony, trzeba sięgnąć do drzewa genealogicznego rodziny Wiewiórskich. Stanisław, lokaj księżny Anny, miał starszego brata Tadeusza, z którym w młodości bijali się porządnie, w wieku średnim nienawidzili się, bo wybrali sobie jedną „narzeczoną", a na starość nie widywali się wcale i nie uznawali. Dzieci ich jednak utrzymywały z sobą stosunki. Tadeusz był starszym woźnym Filharmonii: to on wychodził na estradę w pauzach i czasem nawet otrzymywał oklaski, gdy mocnym szarpnięciem obu dłoni wysuwał czarny fortepian z dyskretnego ukrycia na środek estrady. Tadeusz miał dwóch synów: jeden pracował u Philipsa i był żonaty z młodą, ładną osobą, tą właśnie, która przez protekcję teścia otrzymała frontowe miejsce w szatni, a młodszy, Bronek, był pierwszym oboistą orkiestry. Był bardzo dobrym artystą i w parę lat potem odegrał pewną rolę w towarzystwie miłośników starej muzyki. Janusz w dalszym ciągu utrzymywał stosunki z Jasiem Wiewiórskim, który pracował teraz w fabryce „Spłonka", a przez niego i z jego kuzynami; tym się też tłumaczy, że zawsze musiał ugadać się z panią Dosią Wiewiórską, która witała go stale swoim:

— Uszanowanie panu hrabiemu! — na co Janusz zawsze się krzywił, ale pani Dosia mówiła to zwykle w sensie „naszemu panu hrabiemu", albo „panu hrabiemu, któremu mój kuzyn wymyśla od burżujów", i wychodziło to dość przyjemnie.

I tym razem, przyjechawszy na koncert Elżbietki z Komorowa, zatrzymali się przed kratką pani Dosi.

— Jak się pani miewa? — powiedział Janusz.

— A pani mała? — zagadnęła Zosia.

Pani Dosia ogarnęła Myszyńską szybkim spojrzeniem i klasnęła w ręce.

— Paniusiu kochana — powiedziała po przyjacielsku — ależ paniusia mizerna. Co się stało?

— Chorowałam trochę — nieśmiało powiedziała Zosia.

Janusz stojący krok za żoną popatrzył porozumiewawczo na panią Dosię i położył palec na ustach.

Pani Dosia powiesiła futro Zosi na wieszaku i wracając po płaszcz Janusza powiedziała:

— E, to chyba to światło tak na panią padało (Zosi już nigdy nie nazywała „hrabiną"), bo to te lampy tak się świecą, że z każdego trupa robią. Wydało mi się tylko, że pani taka zielona. A pani wcale nieźle wygląda, wcale, wcale...

Poleciała, niska, krępa i jasna, z czarnym płaszczem Janusza ku wieszakom. Zosia uśmiechnęła się:

— Pożałowała mnie — powiedziała do Janusza.

Pani Dosia wróciła.

— Proszę numereczek — powiedziała.

Zosia wsunęła Januszowi wąską dłoń pod ramię i ruszyli stromymi schodami pod górę. Janusz chodził zawsze do Filharmonii z tak zwanymi żetonami, stałymi miejscami Bilińskich, bardzo zasłużonych przy budowie Filharmonii. Miejsca te wypadały w trzecim czy czwartym rzędzie po prawej stronie; nie było to wygodne, bo dekiel fortepianu przykrywał stamtąd ręce pianisty, a nawet i solista, śpiewak czy skrzypek ginął ich oczom, zasłonięty przez dyrygenta.

Zosia szła powoli pod górę, bo rzeczywiście była bardzo osłabiona. Przed kilkoma tygodniami poroniła, w trzecim miesiącu ciąży. Wyczerpało ją to nie tylko fizycznie, ale i przygnębiło moralnie.

— Janusz — mówiła — ja ci przynoszę nieszczęście. Brzoskwinie zmarzły w oranżerii, synek nam się nie urodził...

Janusz był bardzo cierpliwy, ale martwiło go takie mówienie. Uciekał do swoich kwiatów i zostawiał Zosię samą. I dzisiaj także ledwie się dała namówić na ten koncert.

— Znowu będę sam? I tak wszędzie bywam bez żony, to głupio wygląda. A na tym koncercie muszę być, Edgar jest moim najbliższym przyjacielem, a nawet gdyby nim nie był, chcę posłyszeć jego nową kompozycję...

— I trzeba będzie nocować na Brackiej. To okropne!

Zosia bała się jak ognia Marysi Bilińskiej, a jeszcze bardziej, co dziwniejsze, panny Tekli Biesiadowskiej. Może miała rację, bo Bilińskiej było zupełnie wszystko jedno, z kim się ożenił jej brat, ale panna Tekla marzyła dla swego Janusza o takich nadzwyczajnościach, że Zosia wydała jej się ostatnim pomiotem.

— Pewnie — mówiła do Szuszkiewiczowej — Bilińska rada, że jej brat z byle k i e m się ożenił, bo jej mniej oczy Spychałą wypiekają.

Ale Szuszkiewiczowa się nie zgadzała.

— *Oh, madame* — powiadała — *un mariage c'est quand même une chose différente...*

Oczywiście czuło się w tych słowach aluzję do jej własnego mariażu i do upartego staropanieństwa panny Tekli. Zresztą małżeństwo panny Potelos ze

starym Szuszkiewiczem uczyniło dziwnym sposobem dwie przyjaciółki z nienawidzących się dawniej kobiet. Mocna wsparciem Szuszkiewicza i jego żony, panna Tekla rządziła twardą ręką całym domem na Brackiej, sprzeciwiała się księżnej i wychowywała w okropny sposób Ala, na co matka nie miała najmniejszego wpływu. Wszystkie uczucia swe panna Tekla przeniosła z Janusza (po jego ślubie „z Bóg wie kiem") na małego Ala i psuła go w sposób straszliwy.

Na przykład dziś nie chciała puścić go na koncert.

— Co tam takiemu dzieciakowi po jakiejś lafiryndzie — twierdziła z uporem.

Ale matka postawiła na swoim. Zabrała Ala do Filharmonii. Janusz z Zosią wchodząc na salę spotkali ich przed samymi drzwiami. Alo stał się teraz dużym, szczupłym, piętnastoletnim chłopcem. Janusz patrząc na niego mimo woli pomyślał:

— Ciekawy jestem, czy mój byłby taki?

— Jak się masz, Zosiu — powiedziała Bilińska podając rękę bratowej — jakże się czujesz?

— Dziękuję, doskonale — nadrabiała miną Zosia.

Alo podając rękę ciotce zarumienił się tak, aż jasny czub włosów nad czołem, nieco przekornie przegięty, stał się jaśniejszy. Matka spojrzała na niego z wyrzutem. Pod tym wzrokiem niebieskim, zimnym, Alo zakrył swoje oczy powiekami i odwrócił się nieco. Zosi zrobiło się go żal i zdobyła się sama na inicjatywę w rozmowie.

— Dosia Wiewiórska powiada, że to tylko światło, ale ja myślę, że rzeczywiście bardzo źle wyglądam — powiedziała.

— Dosia Wiewiórska? *Qui est-ce?* — spytała Bilińska zwracając teraz na Zosię swoje zimne spojrzenie.

— Ach, bo ty nie znasz wszystkich rozgałęzień rodziny Wiewiórskich — powiedział z uśmiechem Janusz. — Nie ma ich w *Almanach de Gotha.*

— Już chyba snobizmu nie można mi zarzucić — powiedziała Bilińska.

Zosia złapała spojrzenie Ala, który patrzył z podziwem na matkę. W długiej sukni z granatowego aksamitu i ze sznurami pereł księżnej Anny na szyi wyglądała prześlicznie. Włosy miała sztucznie rozjaśnione i znikły z nich owe białe niteczki, które jeszcze niedawno się tam plątały. Parę tygodni temu wróciła z Paryża. Zosia zdobyła się na odwagę.

— Za to ty, Marysiu, wyglądasz prześlicznie — powiedziała.

Bilińska odsunęła ją jak zwykle swoim obcym spojrzeniem i aby jednak poprawić nieco wrażenie chłodu, z którego musiała sama zdawać sobie sprawę, uśmiechnęła się lekko wargami.

— Mama wygląda prześlicznie — odezwał się po raz pierwszy Alo.

Zosia chciała zażartować.

— A ja? — zwróciła się do siostrzeńca.

Ale zaraz tego pożałowała. Alo tak poczerwieniał, że łzy stanęły mu w oczach. Na szczęście rozległ się dzwonek i trzeba było pomyśleć o zajęciu miejsca.

Janusz z Zosią siedzieli po chwili na niewygodnych, skrzypiących krzesłach wybitych czerwonym linoleum, z widokiem na brzydkie freski nad muszlą orkiestry. Muzykanci schodzili się powoli.

— Ja jestem okropna — powiedziała Zosia tuląc swe ramię do ramienia Janusza — nie umiem rozmawiać z twoją rodziną. Zawsze muszę im powiedzieć coś niepotrzebnego.

— Pociesz się — odparł Janusz — że ja mam z Marysią te same perypetie w rozmowie. Cokolwiek bym powiedział, zawsze mi się wydaje, że powiedziałem nie to co trzeba, to już jest taka maniera. Zawsze byłem wobec niej skrępowany, chociażby tym, że ojciec ją więcej kochał.

— Czy jesteś tego pewien?

— Czego?

— Że ojciec ją kochał więcej.

— Pamiętam jego śmierć.

I nagle, tutaj, wobec schodzących się muzyków, kłaniając się znajomym, na przykład panu Hubemu, który zawsze na koncerty przychodzi z takim starym Żydem, Janusz począł opowiadać Zosi o chorobie i o śmierci ojca, i o tym, jak koniecznie przed śmiercią chciał widzieć Bilińską.

— I właśnie wtedy przyjechała konno z dwoma kozakami, Kazio Spychała był u nas w domu, on był wtedy w POW...

Zosia pochyliła głowę i spojrzała ukosem na Janusza.

— Cóż za dziwną chwilę wybrałeś sobie, aby przypominać to wszystko — powiedziała.

Janusz zatrzymał się w swoim opowiadaniu. Zrozumiał, o co chodziło Zosi. Nigdy mu jeszcze nie mówiła o śmierci pana Zgorzelskiego, a on jej nigdy nie pytał o to. To było zawsze czymś niedomówionym. Zgorzelski umarł ze zmartwienia, że sprzedał Komorów za papierki bez wartości.

— Jeden z kozaków zwrócił Marysi woreczek z klejnotami — powiedział mimo wszystko Janusz — za te klejnoty siostra kupiła mi Komorów. Oto co chciałem powiedzieć — postawił kropkę nad i.

Zosia zmrużyła oczy i popatrzyła na pierwszego skrzypka, który przegrywał przed pulpitem skomplikowany pasaż.

— Szkoda ci tych klejnotów? — spytała.

— Myślę, że pomiędzy małżeństwem nigdy nie powinno być kwestii pieniężnych — dodał jeszcze Janusz.

— Ja myślę tak samo — westchnęła Zosia.

Strojenie orkiestry ustępowało jak wielkie westchnienie ku górze, mocowało się na łuku ponad konchą, skrzypki i oboje zwarły się jak dwaj zapaśnicy, i nagle wszystko ucichło, jakby nożem ucięte. Fitelberg w białym plastronie wszedł na estradę i odwracając się na podium ku publiczności w szerokim uśmiechu ukazał swoje białe zęby.

Sala zagrzmiała oklaskami.

III

Profesor Ryniewicz mieszkał na ulicy Polnej, naprzeciwko politechniki; specjalnie wybrał to miejsce ze względu na syna, który studiował architekturę, było mu tu blisko do pracy. Młody robił znakomite postępy w swojej nauce i był pociechą dla rodziców. Stary musiał dość daleko chodzić do uniwersytetu, gdzie jego wykłady biologii nie gromadziły zbyt wielu słuchaczy. W dzień koncertu Elżuni profesor był cały dzień bardzo niespokojny i wykłady swoje, a miał ich w tym dniu tylko dwa, wbrew swemu zwyczajowi zbył dość lekkomyślnie. Trochę pogadał ze słuchaczami — wynikła wtedy kwestia osobnych ławek dla Żydów — ale w tonie spokojnym, trochę przeczytał ze skryptów i jakoś zepchnął te godziny, które go dzieliły od obiadu. Na obiedzie syna nie było, zatrzymały go prace w zakładzie architektury, czy też gdzieś się wybrał z kolegami, nie wiadomo. Pani Ryniewiczowa, spokojna, jeszcze ładna kobieta, nie umiała wytłumaczyć mężowi, co syn robi. Wysłuchała z tego powodu kilku gorzkich uwag. Profesor zjadł potem bez słowa swój rosół i sztukę mięsa z musztardowym sosem, ale gdy przyszło do kompotu z jabłek, poprosił żonę o dzisiejszą poranną gazetę, jakąkolwiek gazetę. Pani Ryniewiczowa zauważyła, że zajrzał tylko na przedostatnią stronę, gdzie był dział: „Co dziś robimy wieczorem", i odłożył numer pisma. Zrozumiała, że chciał się upewnić, o której godzinie zaczyna się koncert w Filharmonii, a ponieważ wiedziała równocześnie, że zawsze chodzili na te koncerty i stale na godzinę ósmą, zainteresowanie profesora uważała na pewno za zdenerwowanie. Westchnęła po cichutku i powiedziała:

— Jedzże kompot, Feliksie.

— Kiedy pewnie jest z cynamonem.

— Dlaczego ma być z cynamonem? Przecież wiem, że nie uznajesz cynamonu. Pamiętam o twoich gustach — dodała jak gdyby znacząco. Ale profesor tego nie zauważył, zjadł kompot. Gdy skończyli obiad, profesorowa przyniosła z kuchni herbatę, zjawił się wreszcie Jerzy, uśmiechnięty i zadowolony, opowiadał o jakimś koledze, który w głupi sposób odpowiadał na egzaminie. Profesorowa się śmiała, ale zauważyła, że mąż popatruje przez okno na chmury i nie słucha paplaniny syna. Na dworze był normalny dzień październikowy, chmury szły nisko, ale wiatr nie był silny.

Oczywiście profesorowa zrozumiała, że myśli Ryniewicza wracają ku innej jesieni... chociaż to nie było w jesieni?

— Zaraz, zaraz — pomyślała sobie — kiedy to mogło być? — I dodała głośno:

— Kiedyś ty wrócił z Rosji, Feliksie?

Ryniewicz popatrzył na nią jak przebudzony.

— Nie pamiętasz? — powiedział ze smutkiem — w 1918 roku.

— Nie o rok mi chodzi, to pamiętam — pani Ryniewiczowa machnęła ręką — ale o miesiąc. W październiku?

— W październiku.

— Nie pamięta mamusia? — powiedział Jerzy znad kompotu — ja pamiętam, jakby to wczoraj było. Bawiłem się moją kolejką elektryczną, a ojciec wszedł niespodzianie... nie poznałem go.

Profesor Ryniewicz spojrzał z wdzięcznością na syna.

— Tak, i ja tak myślałam — powiedziała profesorowa zamyślając się nagle — ta pogoda październikowa przypomniała mi właśnie twój powrót. To było bardzo dziwne...

— Dlaczego bardzo dziwne? — spytał gwałtownie Jerzy zapalając papierosa — uważam, że to było najnormalniejsze w świecie; wrócił do nas, bo gdzież miał być?

— Mógł nie wrócić — uśmiechnęła się profesorowa.

— Moja Jadwisiu! — poprosił cichym głosem Ryniewicz.

— Nie wiesz, jak to bywało? — z pewnego rodzaju goryczą w głosie mówiła profesorowa.

— No, chyba ojciec nie zakochał się w Rosji! — zaśmiał się Jerzy, dla którego zakochanie się „starego" było czymś równie śmiesznym jak niemożliwym.

Pani Jadwiga spojrzała niespokojnie na syna. Ale widząc, że obojętnie pali papierosa, wzruszyła ramionami:

— Nie byłoby to nic nadzwyczajnego — powiedziała.

Profesor się zniecierpliwił.

— Mówicie o mnie jak o nieobecnym — mruknął — traktujecie mnie już jak zdziecinniałego starca.

Jerzy przestał palić i popatrzył na ojca wzrokiem tak zimnym, jak gdyby chciał go przejrzeć na wylot.

— Przepraszam — powiedział oschle, gasząc papierosa w szklanej popielniczce.

Profesor wstał i bez słowa wyszedł do swojego gabinetu.

— Zawsze musisz czymś ojca urazić — powiedziała profesorowa chowając cukier do bufetu.

— Mamusiu — zaprotestował Jerzy — przecież ja nic nie powiedziałem. Naprawdę, chcecie, abym zawsze przesiadywał w domu, nie pozwalacie mi n i g d z i e wychodzić, a w domu stwarzacie atmosferę niemożliwą. Zastanówcie się przecież nad tym.

Pani Ryniewiczowa zamknęła drzwi bufetu mocniej niż należało i powiedziała:

— Wiesz, brak zastanowienia nie jest n a s z y m grzechem.

Po czym wyszła do kuchni.

Jerzy patrzył przez okno.

Rzeczywiście pogoda była nieprzyjemna, wiatr wiał mocny od strony Wisły, na Polnej z pola Mokotowskiego, i gnał nie tylko obłoki w górze, które, pofałdowane i pomarszczone, biegły szybko jak stada zwierząt, ale i dołem duże liście, które pryskały garściami, porwane z szarych trotuarów, i małe nasionka klonów, które gnały naprzód wirując żałośnie. Jerzy zbliżył się do szyby, odchylił białą firankę i chwilę śledził przelatujące liście i nasiona.

— Cholera — powiedział — psia pogoda. Psie życie!... — dokończył.

Profesor usiadł przy biurku, ale nie pracował, zwrócił się także w stronę okna i patrzył na liście i obłoki. Przypomniał sobie ten powrót, o którym zaczęła mówić Jadwiga, i to staranie się o przyjęcie codziennych norm: pracy, posiłku, snu, spraw wychowania Jerzego i jego nauki. To chyba było najcięższe, ale minęło. Teraz już jest prawie dobrze, może nawet zupełnie dobrze, uniwersytet, wykłady, nauka. W biologii dokonują się w tej chwili takie przemiany, że chociażby śledzenie zagranicznych wydawnictw staje się podróżą w krainę niebywałej przyszłości. Tylko ten Jerzy! Pomiędzy nim a rodzicami zawsze ta przepaść chłodu. Profesor starał się przypomnieć sobie swój stosunek do ojca, małego urzędnika administracji dóbr Sobańskich: czy ja też nie rozumiałem go? Czy też mnie niecierpliwił? Chyba tak.

Ryniewicz sam nie wiedział, jak bez pracy, nie pisząc i nie czytając, przesiedział przy biurku parę godzin. Wiatr przepędził chmury, potem nastały już i ciemności. Za oknem było czarno, a w mieszkaniu cicho. Obudził jego czujność zegar, który w stołowym pokoju wybił powoli i głębokim tonem siódmą godzinę. Przypomniał sobie, że musi wstać i iść: pójdzie piechotą, z Polnej do Filharmonii nie tak daleko, a to mu pozwoli zabić czas. Na palcach przeszedł do przedpokoju, ubrał się w palto jesienne, starannie chustką owijając gardło, wziął kapelusz i parasol: mogło padać. Gdy już miał wychodzić, otworzyły się drzwi kuchni; na tle światła zarysowała się poważna figura Jadwigi.

— Feliksie — powiedziała — dokąd idziesz?

Profesor milczał.

— Słuchaj — spokojnie powiedziała żona — po co ci to? Po co na nowo wszystko rozdrapywać? Nie idź, daj spokój.

Profesor nie patrzył na żonę i rękę trzymał na klamce.

— Nie mogę — powiedział.

— Ha, jak chcesz — wzruszyła ramionami żona — ale ja myślałam...

Nie dokończyła swego zdania. Trzasnęły zamknięte drzwi od kuchni i w przedpokoju znowu było ciemno. Profesor postał jeszcze chwilę przy drzwiach. Potem zawrócił na palcach. Zdjął chustkę i płaszcz, powiesił je na wieszaku i tak samo na palcach wrócił do swojego gabinetu. Nie zapalając światła usiadł przy biurku. Na ulicy jaśniały latarnie. Wyjął z szuflady fotografię i przy nikłym świetle usiłował obejrzeć zatarte nieco rysy. Ale było ciemno.

IV

Edgar przemknął się chyłkiem przez przedpokój i wszedł do niskiej parterowej loży, która znajdowała się tuż obok orkiestry. W momencie kiedy wchodził do loży, grzmot oklasków, który przejechał od góry do dołu salą i trwał pewną chwilę, zawiadomił go, że Elżunia poprzedzając Fitelberga weszła na estradę. Hałas trwał długo. Edgar usiadł tak, aby nie widzieć ani siostry, ani dyrygenta, słyszał tylko stopniowe zamilkanie oklasków, charakterystyczne

chrząknięcie Elżuni, stukanie pałeczki Ficia, parę początkowych akordów kwartetu. Od pierwszej nuty, która wyszła z gardła Elżbiety, od pierwszej gamy, którą lekko wbiegła na zawrotną wysokość, Edgar poczuł, że „będzie dobrze". Mozarta Elżunia śpiewała lekko, trochę, jak gdyby bawiła się czy przekomarzała. Może to nie był właściwy ton dla arii Królowej Nocy, która powinna raczej więcej mieć sztuczności, coś jak mechaniczna pozytywka, *boîte à musique*. Ale publiczność zamarła słuchając przepięknego głosu.

— Jeszcze czas nic nie naruszył — pomyślał Edgar — przeciwnie, jest to zupełna dojrzałość. Jeszcze rok, dwa. Górne nuty już są trochę za ostre, krzykliwe — ale to nic nie szkodzi.

Kiedy zaczęło się preludium „Szecherezady", Edgar pochylił się głęboko w fotelu, aby jak najuważniej uchwycić te pierwsze takty: *pizziccata* kontrabasów w dziwnym rytmie ostinatowym i ten wijący się frazes fletu, powtórzony o kwintę niżej przez obój. Frazes ten miał swój nieodparty wdzięk, pięknie kontrastował z pukaniem basów — ale dla Edgara, sam nie wiedział dlaczego, był to motyw śmierci. Szecherezada opowiada bajki o cudach nieprzebranych, a jednocześnie przecież myśli o śmierci; jeżeli bajka nie spodoba się Szachiarowi, może zginąć każdej chwili na szafocie. Coś z tego śmiertelnego wdzięku było we frazie fletu — nikt oczywiście tego nie wiedział i nikt ze słuchaczy nie rozumiał, ale on wiedział: to było delikatne, słodkie, sentymentalne nawet wołanie śmierci. I zaraz na wezwanie fletu i oboju odpowiadała Elżunia, siostra, za niego:

— O nie wzywaj mnie, Dinarzado,
Bo słońce już mnie wezwało...

W pieśni po tym wezwaniu przychodziły ruchliwe pasaże skrzypiec i na ich wezwanie Elżunia wołała:

— Słońce co wschodzi nad miastem tak blado,
Jak gdyby mego głosu nie słyszało...

Gdzie się podziały krzykliwe fermaty? Fałszywy dramatyzm? Elżunia tak prosto podawała muzyczne frazy, niby rozmawiając zwyczajnie z fletem, z obojem, ze skrzypcami. Radziła się ich:

— Cóż mam powiedzieć dziś mojemu miłemu?
Cóż z serca wyjąć, czym serce omotać?

Edgar wiedział, że nic nie pomoże na te pytania, że to są pytania retoryczne, że serce zamrze, a z nim całe to piękne życie, zamknięte we fletach i obojach, że zamrze to serce, które nigdy nie kochało, a z nim nadzieja na zbawienną miłość. Skrzypce wzniosły się westchnieniem wysoko, potem solo skrzypcowe za-

trzymało się na flażolecie, a razem z nim wysokie *cis* Elżuni wzięte *pianissimo* zamarło i urwało się jak westchnienie. Sala nie klaskała.

Gdy przyszła druga pieśń, Edgar pomyślał, że pewnie nigdy nie znajdzie się taki badacz jego dzieł, który spostrzeże, że to, co teraz grają wiolonczele, jest augmentacją i odwróceniem fletowego „tematu śmierci" z pierwszej pieśni. Tak wielu muzyków zamyka na stronach swoich partytur im tylko znajome aluzje, cytaty, żarty, o których słuchacz nigdy nie wie, badacz zaś czasami. A przecież to „powiększenie" właśnie sprawiało, że nastrój pieśni, szept wiolonczeli, to, co Elżunia mówiła cichutko, jak gdyby opowiadała osobom w pierwszym rzędzie krzeseł o swoim synku, który się urodził i umarł w Konstantynopolu, wiązało się bezpośrednio z nastrojem pierwszej pieśni, wynikało z niej:

...Zanurzyć tylko trzeba twarz
W ogromny zapach tego bzu
I zaraz życie, młodość, czas
Staną się wielką łaską snu...

Przypomniał sobie Edgar taką chwilę, wypłynęła wyraźnie przed jego oczami, gdy pochylony w fotelu, spuściwszy powieki, słuchał szmerliwych westchnień smyczków, które grały akordy nie *unisono*, ale wstępowały jedne po drugich. Kiedyś, był jeszcze bardzo młodym chłopcem, miał czternaście lat, gimnazjum w Odessie zamknięto wcześniej z powodu jakiejś epidemii i matka wysłała go na wakacje do Moliniec. Było to w pierwszych dniach maja, naokoło dworu w Molińcach, naokoło klombu rosły gęste krzaki bzu; bawił się wtedy z córką kucharki, małą Maszką, nie podejrzewając nawet, że w tych zabawach tkwią pierwiastki miłosne. I kiedyś Maszka przyszła przed dom w całym wieńcu bzów na głowie, *zakwiczana u bezowi*, jak mówiła, i Edgar wąchając niby to ów bez ugryzł Maszkę w ucho. I teraz, kiedy Elżunia prawie bez głosu, wznosząc się w górę małymi tercjami mówiła:

ty wiesz, ty wiesz,
jaka łaskawość drzemie w kwiatach bzu...

poczuł naprawdę zapach owego wiosennego bzu, i zapach ciała Maszki, kiedy ją ugryzł, i potem przypomniał sobie, że Maszka miała takie same oczy jak Helena. Tak go ten blask owego wiosennego dnia owiał całego, przyjechał wtedy po deszczu, liście w kształcie serca błyszczały całe mokre i pachniały gorzko, przygrzane promieniami; przyjechał ze Skwiry wynajętymi końmi, bo nie było bryczki z Moliniec — i kiedy stawiał stopy na ścieżce przed gankiem, w miękkiej glinie odbijały się jego ślady...

Nie zauważył, kiedy przeszli do trzeciej pieśni. Tutaj już nie było fletów, chociaż tytuł pieśni brzmiał „Flety w ciemności", tylko wielkie westchnienie wszystkich smyczków wzbierało od samego początku, aby wybuchnąć w górę przy słowach:

flety śpiewają, a ciebie nie ma,
i ciemno, ciemno, noc i ciemno tak...

Edgar powoli otrząsał z siebie tamte wspomnienia, które widział, że gdzieś były zamknięte w tych pieśniach i zatajone jak podziemne źródła muzyki. W delikatnej tkance muzycznej — tak z pozoru abstrakcyjnej — kryła się Maszka, i zapach jej dziecinnego jeszcze ciała, i połysk liści bzu, i ślady stopy na mokrej glinie, nawet wspomnienie żółtego błyszczącego trzewika, jaki miał wtedy na nodze.

Słuchał trzeciej pieśni jak czegoś obcego, Elżunia zrobiła tu takie *crescendo*, jakiego dawno nie słyszał. Głos jej rosnął jak olbrzymia wzbierająca woda, i nagle, gdy orkiestra urwała, został sam pod sufitem Filharmonii, jak prosta biała kolumna.

Zaczęła się pieśń czwarta. Zasłuchana publiczność nie przerywała oklaskami poszczególnych numerów. Tutaj teraz przez orkiestrę przelatywały ostre fragmenty (tak samo zrobione z motywu „Szecherezady") goniąc się w tumulcie i głos siostry wydobył się ponad ten tumult, równy, spokojny, pełny i opowiadający:

Gdy księżyc wzeszedł na czarnym niebie,
chmury go chciały wygonić...

To było najpiękniejsze, ten wielki spokój Elżbiety, która ponad burzę orkiestry wznosiła wysokie swoje portamenta. Edgar odchylił się w tej chwili w swoim krześle i zobaczył ją, jej profil, ponad wznoszącym się i opadającym smyczkiem pierwszego skrzypka. Wydała mu się w pierwszej chwili kimś nieznajomym. Pióra przedłużały niepotrzebnie kształt jej głowy, a przy tym zmieniła się bardzo od czasu najradośniejszego ich spotkania, kiedy śpiewała w Odessie „Verborgenheit"; ale po chwili przypomniał sobie, że owo podniesienie głowy, wspaniały gest, *le port de la tête*, jak mawiała ciocia Michasia, zauważył u niej podówczas po raz pierwszy — i teraz znowu widzi ją, tak samą wznoszącą głowę i rzucającą raz po raz owo *as*, którego tak nadużył w swojej pieśni, gdzieś aż pod galerię.

— Ach, Boże — powiedział on sobie — skąd ona bierze jeszcze tyle głosu i tyle owej *Innigkeit*, która zupełnie odmienia charakter jego pieśni; skąd ja mam taką siostrę i jak ona uzupełnia mnie? Skąd ona bierze to coś, co tak pomnaża wszystko, co ja piszę? Czy ona ma także zawsze, stale to samo przeczucie śmierci? W młodości zdawało mi się, że umrę młodo, ale dopiero później dowiedziałem się, że się umiera zawsze młodo. I o tym napisałem te pieśni. Czy ona rozumie to? Na pewno nie. Ona nie miewa przeczucia i takich okropnych, miotających uczuć. Ona to wszystko odkrywa bezwiednie — i podaje innym do stołu jak potrawę, sama jej nie kosztując. Ona jest prawdziwą Szecherezadą.

Patrzył teraz uważnie na nią. Zamknęła usta, bo orkiestra — teraz już prawie *tutti* — znowu wbiegła ku górze i uderzała łamanymi akordami w niebo,

pragnąc zakryć zakochany księżyc. I znowu nagle odezwało się to *es-as* Elżuni, opadając potem kilkoma nutami ku dołowi. Ta kwarta miała w sobie coś z upału i kurzu Odessy, z brzękania koni policmajstra Tarły, z tego rozbijania się morza o skały. Potem już morze nigdzie, nigdzie się tak nie rozbijało, rozszerzając się w pieniste warkocze, w muzykę kwart, w blask słońca, jak wtedy na Średnim Fontanie. — Ciekawy jestem — pomyślał słuchając wzlotów muzyki Edgar — czy ona myśli teraz o Odessie?

Elżunia zamknęła raz jeszcze usta, orkiestra głuchym łopotem raz jeszcze przebiegła po wszystkich rejestrach — i nagle zabrzmiał wielki majorowy akord i śpiewaczka wzięła raz jeszcze to *as*, czyste i kryształowe. Potem wszystko umilkło, potem odezwały się oklaski, a wreszcie okrzyki „autor, autor". Edgar, idąc na estradę, na schodkach zetknął się z siostrą; uczesanie rozplątało się jej trochę nad czołem i pióra pochyliły się. Miała oczy pełne łez. Pochyliła się nagle ku bratu i chwyciła go za ramioną:

— Już nigdy w życiu nie będę tak śpiewać jak dzisiaj — powiedziała.

V

Na koncerty symfoniczne pań Hube chodził zawsze z panem Złotym, na polu muzycznym mieli gusty jednakowe; prawdę powiedziawszy i w tej dziedzinie Złoty wywierał ogromny wpływ na Hubego. Złoty nienawidził wszelkiej muzyki współczesnej, a zwłaszcza muzyki Edgara; Hube w swoim niewykształconym zresztą poczuciu wielkości i bezpośredniości „Szecherezady" zwrócił się, w momencie kiedy Elżunia unosząc tren białej sukni i chwiejąc piórami nad czołem schodziła z estrady, ku swojemu wspólnikowi z roześmianą twarzą:

— No, myślałem, że panu nareszcie podoba się muzyka Szyllera — powiedział jeszcze klaszcząc.

Ale pan Złoty, który dzisiaj przybył w towarzystwie swej młodej i ładnej żony, minę miał nie przekonaną i nie klasnął ani razu w swoje grube dłonie. Kiwał tylko negatywnie głową.

— Ale to chyba pan przyzna — powiedział Hube — że śpiewa ona ładnie.

— Śpiewa ładnie — obojętnie powiedział Złoty.

— Prześlicznie — potwierdziła pani Złota, na której największe wrażenie zrobiła toaleta Elżuni i białe pióra nad głową.

Publiczność wstała z krzeseł. O parę rzędów przed Hubem siedziała Ola z dwoma synami przy boku. Antek i Andrzej byli dziś pierwszy raz w Filharmonii i stary Hube obserwując chłopców z tyłu widział, jak im płonęły uszy od samego początku koncertu i jak siedzieli wyprostowani jak struna po obu stronach krzesła matki. Teraz jednak nie wytrzymali i wstając z miejsca poczęli się poszturchiwać. Matka ich skarciła surowo.

— Andrzej nie umie się zachowywać — powiedział Antek do matki.

— Cicho bądźcie — powiedziała Ola i zwróciła się do Hubego.

— Dlaczego pan nie zabrał z sobą na koncert Huberta? — spytała — jemu by się na pewno bardzo podobało.

— Hubert miał być dziś wieczorem u kolegi — powiedział Hube.

Chłopcy wiedzieli, że to nieprawda i spojrzeli na siebie znacząco. Wiadomo było, że ten wstrętny Złoty nienawidzi Huberta i nie pozwala panu Hubemu zabierać syna na koncerty. Tak przynajmniej Hubert przedstawiał im tę sytuację... Pani Ola jednak wzięła powiedzenie Hubego za dobrą monetę:

— Och, jaka szkoda, na pewno by mu się podobały te pieśni wujka Edgara.

Ola nazywała Edgara „wujkiem", bo tak mówili o nim jej chłopcy — zupełnie bez powodu. Zdawało jej się, że każdy chłopiec w wieku Antka czy Andrzeja powinien mówić o Szyllerze „wujek Edgar". Hube nastroszył się na to powiedzenie Gołąbkowej.

— Naprawdę? Pani tak sądzi? Ja myślę, że to nikomu nie może się podobać, cóż dopiero młodym chłopcom. Jak oni to mogą zrozumieć?

— Moi rozumieją, prawda, Andrzeju? — zwróciła się do młodszego, który nie wiedząc, o czym matka mówi, potwierdził na wszelki wypadek:

— Aha!

Hube wzruszył ramionami.

— Pani ich wychowuje w poszanowaniu muzyki współczesnej od samego zarania — powiedział ironicznie. — Czy pani jest krewną Szyllerów?

— Nie, ale ich znam od dzieciństwa i dlatego dzieci mówią na pana Edgara „wujku". No, ale to pan przyzna chyba, że ona pięknie śpiewa?

Tu wtrącił się do rozmowy pan Złoty, który nie opuszczał Hubego ani na krok:

— Tak, Mozarta śpiewała znakomicie — powiedział.

Ola popatrzyła na Złotego z pewnym zdziwieniem. Hube się zmieszał.

— Pani nie zna mego wspólnika — przedstawił: — pan Seweryn Złoty.

Pan Złoty wyciągnął rękę.

— Pana Gołąbka to ja dobrze znam — powiedział — to bardzo solidny kupiec.

— I bardzo miły człowiek — dodał Hube — nie ma go dzisiaj na koncercie?

— Nie — zaśmiała się Ola — on się na muzyce symfonicznej strasznie nudzi, a śpiewania ma dosyć w domu.

Andrzej rzucił na matkę niechętne spojrzenie i dość czerwone jego uszy jeszcze bardziej poczerwieniały.

— To wielka szkoda — powiedział Hube — wiele przez to traci. Ale młodych pani zaprawia od wczesności? Co?

— Jak pan do polowania — zaśmiała się Ola.

Wyglądała w tej chwili bardzo ładnie i powiedziało to jej spojrzenie Hubego.

— Pani zawsze śpiewa?

— Nie, nie — zaprzeczyła zbyt żywo — tylko wtedy, kiedy nikt nie słyszy.

— Ja zawsze podsłuchuję, jak mama śpiewa — powiedział nagle półbasem Antek i zarumienił się jak burak.

— No, widzi pani, ma pani swoich słuchaczy—śmiał się Hube—mój syn też mi nieraz mówił, że panią słyszał.

— Och, Hubert to prawie u nas domowy.

Ale synowie pociągnęli Olę do foyer, napili się wody sodowej z sokiem przy bufecie, za którym stała przystojna panna w spiętrzonej złotej fryzurze, należało to do takich samych przyjemności jak wysłuchanie całego koncertu. Hube został sam ze Złotym i jego żoną, nie odchodzili od niego na krok.

— Tam jest poseł belgijski — powiedział nagle Hube nachylając się do wspólnika — może do niego podejść?

— To nic nie pomoże — nagle szeptem odparł Złoty — co on nam poradzi? On nic nie poradzi. Pan myśli, że „Fabrique Nationale" słucha rządu. Ona sama dyktuje rządowi, co ma być, to wielki kapitał.

W tej chwili poseł belgijski uprzejmie skłonił się Hubemu, ten nie wytrzymał i podszedł do niego. Przywitał się.

— Czy mógłbym wpaść kiedy do pana posła? — zapytał.

— Ależ oczywiście, jak zawsze. Czekam na pana nawet — dodał z uśmiechem — spodziewałem się pańskiej wizyty. — I zaraz po tym znaczącym powiedzeniu wycofał się jak prawdziwy dyplomata na neutralny teren: — Prawda, jak ta śpiewaczka pięknie śpiewa?

Hube zauważył, że cudzoziemcy nie wymawiają polskich nazwisk, nawet gdy one brzmią jak „Szyller". Pan poseł powiedział „ta śpiewaczka".

— Wspaniała — powiedział Hube i odszedł znowu w stronę Złotego.

— No i co? — spytał pan Seweryn.

— No, nic. Powiedział, żeby przyjść do niego.

— Dużo to on nie zrobi.

— Może. Ale nie zawadzi pójść.

— Najlepiej rozmawiać z adwokatami.

— Adwokat zawsze puści z torbami. Z tego niewielka korzyść. Adwokaci między sobą się porozumieją i jeszcze podzielą się dochodem. Nie, to już chyba na własny rozum. Jeżeli Hubert, na przykład, przejmie wszystkie akcje, czy on będzie też odpowiedzialny?

Pan Złoty przez chwilę popatrzył uważnie na Hubego, a potem wzruszył ramionami i odwrócił wzrok na mędrca spoczywającego nad trupią głową, który widniał na fresku po prawej stronie estrady.

— Chyba nie, trzeba zobaczyć w statucie.

— Więc nie, panie Złoty? Nie odpowiada?

— Zdaje się, że nie.

Olbrzymie inwestycje, które poczyniła firma „Jeździec i Myśliwy" na budowę fabryki, wyczerpały wszelkie kredyty. W tym momencie wystąpiła belgijska „Fabrique Nationale" o natychmiastowy zwrot wszystkich należności. Ponieważ zarówno „Jeździec i Myśliwy" jak fabryka pod nazwą „Spłonka" były spółką firmowo-komandytową, Hube jako jeden z firmowych, jedyny zresztą, który posiadał jakiś ujawniony majątek, odpowiadał za ten olbrzymi dług zagraniczny całością swego majątku. Sytuacja przedstawiała się wręcz tragicznie. Z Belgii przyjechał specjalny urzędnik, który miał załatwić sprawę,

pan Złoty spędzał z nim całe wieczory na konferencjach w Hotelu Europejskim i wracał z tych konferencji z bardzo ponurymi horoskopami.

— Oni uczepili się pana — mówił do Hubego — bo pan ma taki wyraźny majątek...

— Pewnie, że mam wyraźny majątek, żadnych niewyraźnych interesów nigdy nie robiłem. Ale pan chce powiedzieć, panie Złoty, że ja mam uchwytny majątek.

— No, może być. Uchwytny majątek.

Sprawa ta bardzo męczyła pana Hubego, i teraz, w Filharmonii, nie przestawał o niej myśleć.

— Więc Hubert by nie odpowiadał? — spytał raz jeszcze.

— Co ma odpowiadać? Takie dziecko! — westchnął pan Złoty.

Tymczasem Ola przeciskając się od foyer z powrotem na salę spostrzegła w cieniu balkonu, z boku siedzących, starszych państwa Szyllerów. Pani Szyllerowa, wysoka, korpulentna, nic się nie zmieniła, ale stary pan Szyller skurczył się, zgarbił, osiwiał i oczy miał nie roztargnione jak dawniej, ale jak gdyby trochę przerażone czy zniecierpliwione. Gdy się Ola do nich zbliżyła, spojrzał na nią nieufnie, nie chciała nawet myśleć, że niechętnie.

— Tak dawno państwa nie widziałam — mówiła — tak zawsze państwo ukryci w swojej cukrowni. Nigdy państwo do Warszawy nie przyjeżdżają?

— Mąż czasami — mówiła za oboje Szyllerowa — ale tylko za interesami, wskoczy do Warszawy i zaraz jedzie z powrotem. Bardzo dużo pracy w cukrowni, i to w jego wieku...

— Chwała Bogu, że teraz państwo mogli przyjechać.

— A, gdzież znowu, na koncert Elżuni? To trzeba było. Nawet teraz, pani wie, akurat kampania się w cukrowni zaczęła. Ale na koncert Elżuni...

— Ach, jak ona cudownie śpiewa — powiedziała Ola — prawda?

— Hm, pani Olu, co nam tam mówić starym — powiedziała znowu pani Szyllerowa — zachwyceni siedzimy, *taj hodi!* — dodała stara ukraińskie wyrażenie.

W tym momencie stary Szyller rzucił na Olę, tak samo ukradkiem, bardzo niechętne spojrzenie. Ola zwróciła się ku niemu:

— Czy pan nie podziela zachwytu pani Szyllerowej?—spytała z prostotą.

Szyller poruszył się na krześle ze starczą niecierpliwością.

— Przyznam się pani — powiedział jakby przezwyciężając się — że nie rozumiem moich dzieci.

Oli zrobiło się przykro. Pani Szyllerowa usiłowała zatrzeć to wrażenie.

— On nigdy nie mówi tego, co myśli — powiedziała z uśmiechem — jestem przekonana, że pieśni Edgara wzruszyły go.

— Do pewnego stopnia — odpowiedział stary Szyller, jak gdyby powracając na ziemię — ale czuję się także bardzo zażenowany. W sztuce jest jak na mój gust za dużo ekshibicji. Ja, przyznam się, jestem zażenowany, kiedy widzę na estradzie moją córkę ustrojoną, umalowaną, z piórami na głowie i opowiada-

jącą zebranym ludziom myśli mego syna. *Que voulez-vous? C'est trop fort pour moi.*

— Nie podobna odmówić mu racji — powiedziała pani Szyllerowa, z zażenowaniem spoglądając na Olę. — Ja też mam trochę tych samych uczuć.

Ola zawahała się.

— Oni nam dają tyle pięknych rzeczy — powiedziała.

— Tak, na pewno — westchnęła pani Szyllerowa — ale dla nas są przede wszystkim dziećmi.

Stary Szyller pociągnął nosem i parsknął potem głośno:

— No, ale trudno. Dzieci są zawsze inne od rodziców.

PABLO NERUDA

ZBIEG

(Fragmenty)

I

Przez wielką noc, przez całe życie,
łzy na papierze, z przebrania w przebranie
chodziłem wśród mglistych dni.
Stałem się zbiegiem dla policji:
o kryształowej godzinie, w głębokości
samotnych gwiazd,
mijałem miasta i lasy,
pola uprawne, przystanie,
od jednych drzwi ludzkiej istoty ku innym,
od jednej ręki ludzkiej ku innym, ku innym.
Ciężka jest noc, lecz człowiek
rozstawił braterskie znaki,
więc na oślep przez drogi, przez cienie
dochodziłem do drzwi w świetle, do małej
gwiazdy, co była moją,
do kęsa chleba, którego
nie pożarły wilki wśród lasów.

Raz nocą przekroczyłem próg
wiejskiej zagrody,
nigdy przedtem nie widziałem tych ludzi,
nie przeczuwałem ich istnienia
ani czynności, ich godziny
były dla świadomości mojej nowe.
Wszedłem, pięcioro było ich w rodzinie:
jak gdyby w nocy wybuchł pożar
powstali wszyscy.

Uścisnąłem jedną
i drugą rękę, spojrzałem w tę i tamtą twarz,
ale mi nie mówiły nic: tych drzwi
z ulicy nie widziałem nigdy,
te oczy twarzy mej nie znały,
ja zaś, zaledwie z nocy wyłoniony
przybysz, poddałem się znużeniu:
niech śpi niepokój mej Ojczyzny.
Kiedy nadchodził sen
nieprzebrane echo ziemi,
jego ochrypłe ujadanie, tiul
samotności resztę nocy wypełniał.
I myślałem: „Gdzie jestem? kim są
oni? Czemu zatrzymują mnie
i choć nikt z nich mnie dotąd nie widział
otwierają swe drzwi i bronią mych pieśni?"
Odpowiedzi nie było,
tylko szumiała opadająca z liści noc,
tylko świerszcze splatały swe głosy,
cała ta noc
zdawała się dygotać w listowiu.
Ziemio nocna u okna,
nachyliłaś nade mną usta
po to, bym spał spokojnie,
jak przygarnięty przez tysiące liści,
przez lato, przez zimę, od gniazda do gniazda,
z gałęzi na gałąź, bym nagle tak został
jak zmarły w korzeniach twoich.

— — — — — — — — — — —

III

Innym znów razem uciekłem w noc.
Gdym szedł przez miasto, noc rozpostarta,
noc Andów, otworzyła różę
na mym odzieniu.
Była to zima Południa.
Śnieg stanął
na wysokim piedestale, mróz
płonął tysiącem lodowatych igieł.

Rzeka Mapocho spływała czarnym śniegiem.
A ja, z ulicy na ulicę cichą,

przemykałem się miastem, które zhańbił tyran.
Och! byłem jak cisza sama,
patrząc na wszystką miłość, i widziałem jak
zapadała mi w serce.
Na cóż ta czy tamta ulica i okap
nocy śnieżystej i nocna
samotność istnień i lud mój
pogrążony we wstydzie, ciemny, na przedmieściu śmierci,
wszystko, ostatnie okno
błyszczące światłem fałszywym,
zwały czarnego koralu
domów i domów i wiatr
niewyczerpany mej ziemi,
wszystko to moje było, wszystko
ku mnie z milczenia wychylało
usta miłosnych pełne pocałunków.

IV

Młode małżeństwo otwarło drzwi,
których dotąd nie znałem.
Ona
jak czerwiec pozłocista,
on inżynier o wysokim czole,
dzieliłem wspólnie z nimi,
począwszy od tej chwili, chleb i wino,
powoli
wchodziłem w krąg ich zażyłości nieznanej.
Rzekli mi: „Rozeszliśmy się
ze sobą,
nie było zgody między nami:
dzisiaj jesteśmy razem, aby ciebie przyjąć,
dzisiaj czekamy cię we dwoje."
Tam, w małym domku
zgromadzeni,
utworzyliśmy twierdzę ciszy.
Aż po sen zachowywałem ją.
Było to w samym
sercu miasta, prawie że mogłem nasłuchiwać
kroków zdrajcy wzdłuż murów,
co oddzielały nas od siebie, słyszałem
brudne głosy dozorców więziennych,
wybuchy złodziejskiego śmiechu, ich pijacki

bełkot wspólnie z kulami celujący
we wstęgę mojej ojczyzny.
Czkawkę Holgersów i Pobletów[1]
czułem jak dotyk na swej cichej skórze,
ich ciężkie kroki prawie że
deptały moje serce i płomienie jego:
wszystko co we mnie oddały torturom —
a ja jak armii strzegłem mego zdrowia.
I znów wśród nocy: „Żegnaj Ireno,
żegnaj Andrzeju, żegnaj przyjacielu nowy,
żegnajcie rusztowania, żegnaj gwiazdo,
żegnaj, być może, domku nieskończony,
coś z mego okna zaludniać się zdawał
widmami ledwie zarysowanymi.
Żegnaj najniższy wierzchołku górski,
który co wieczór zagarniałem wzrokiem.
Żegnaj światło neonu ogłaszającego
zapadanie każdej nowej nocy.“

V

Innym razem, w inną noc, poszedłem dalej:
przez Kordyliery nadbrzeżne
szerokim brzegiem aż do Pacyfiku,
uliczkami krętymi,
uliczkami ślepymi, do Valparaiso.[2]
Wszedłem do domu marynarzy,
matka czekała na mnie.
Ona wiedziała od wczoraj, powiedziała: „Syn
wezwał mnie i nazwisko wasze
przebiegło po mnie jak dreszcz.
Rzekłam mu: jakież wygody
możemy mu ofiarować?“ — „On
jest jednym z naszych, biednych, odpowiedział syn,
on nie drwi z nas, on nie pogardza naszym
życiem ubogim, on je wznosi
i broni go.“ — „Rzekłam mu: dobrze więc,
i dom jest od tej pory wasz.“
Nikt nie znał mnie w tym domu,
patrzałem na schludny obrus, na dzban wody
czystej jak te istnienia, które z dna
nocy na skrzydłach
z kryształu, zbliżyły się ku mnie.

Stanąłem w oknie: Valparaiso
otwierało tysiące powiek
drżących, powietrze
nocnego oceanu wypełniło usta,
światełka wzgórz, migotanie
księżyca morskiego w wodzie,
ciemność jak królestwo
strojne w zielone diamenty,
życie ten świeży spoczynek
przygotowało mi.
Spojrzałem: stół nakryty,
chleb, obrus, wino, woda,
dobra woń ziemi, czułość
zwilżyła me oczy żołnierskie.
Przy oknie w Valparaiso
mijały mi dnie i noce.
Marynarze z mej nowej siedziby
szukali każdego dnia
okrętu, by posiąść morze.
Raz po raz
oszukiwano ich.
„Atomena"
nie mogła ich załadować.
„Sultana"
również. Tłumaczyli mi,
że tuczą skarbonki
rozmaitych szefów. Inni
dodawali więcej.
Wszystko tu zgniłe
jak w Pałacu w Santiago.[3]
Tu otwierały się sakiewki
kapralskie i sekretarskie,
nie takie co prawda wielkie
jak sakiewki Prezydenta,[4] *lecz nieźle*
drążące szkielet ubogich.
Smutna, chłostana Republiko,
biczem złodziei, niby suka
wyjąca po gościńcach,
znosząca razy od policji.
Smutny narodzie „zgonzalizowany",
spychany przez szalbierzy
do torsji donosów,
rzucony w sprzedaż publiczną na zakrętach ulic.
Smutna Republiko w rękach

tego, co własną córkę sprzedał
i własną ojczyznę wydał
w ranach, nagą, ze skutymi dłońmi.
Dwaj marynarze odchodzili
i powracali, by obciążyć plecy
workami bananów, żywności,
opłakując sól fali,
chleb morza i niebo wysokie.

W mych dniach samotnych morze
było obecne:
wołanie żywych wzgórz,
zwisające z nich domy,
tętnienie Valparaiso;
wysoko winnice życiem
kipiące, bramy malowane
turkusem, szkarłatem, różą,
koronka schodów,
grona drzwi ubogich,
wnętrza rozchybotane,
mgła, dym, który rozciąga
na przedmiotach swoje sieci słone,
drzewa w rozpaczy
uczepione wyrw,
bielizna zwisająca z ramion
nieludzkich pomieszczeń,
zachrypnięta syrena
córka małych statków,
opary mgły,
solanki, odgłosy morza
złożone z szeptów i strzałów,
to wszystko owinęło mi ciało
nową ziemską szatą
i mieszkałem wśród wysokiej mgły,
w wysokim mieście nędzarzy.

— — — — — — — — — — — —

VIII

Kocham, Valparaiso, wszystko co jest w tobie,
wszystko czym promieniujesz, oblubienico mórz;
daleko poza swoją przygasłą aureolą.
Kocham światło gwałtowne, które cię zapowiada

marynarzowi, wśród nocy na morzu,
jesteś wtedy — płonący kwiecie pomarańczy —
promienna i naga. Płomień i mgła.
Niechaj nikt się nie waży niespokojnym młotem
uderzać w to, co kocham, ani bronić ciebie:
dla twych tajemnic tylko ja jedynie,
mój tylko głos dla twych długich
alei w drobnym deszczu, dla twych stopni,
na których pocałunek matczyny
składa słone morze, tylko moje wargi
na twoim zimnym wieńcu, syreno
wznosząca się wysoko wśród pogody czystej,
kochanko oceanu, Valparaiso.
Królowo wszystkich świata stron,
prawdziwy węźle wszystkich fal i łodzi,
jesteś we mnie jak księżyc lub wiatru
kierunek w alei drzew.
Kocham twe występne uliczki,
księżyc sztyletu na wzgórzach
i na twych placach marynarzy
oblekających wiosnę w lazur.

— — — — — — — — — — — —

X

Tak ciągle z nocy w noc,
o długiej godzinie, kiedy jest głęboki
mrok na całym chilijskim wybrzeżu,
od drzwi do drzwi chodziłem jak zbieg.
Wciąż inne ubogie domki, inne ręce
w każdej zmarszczce ojczyzny
oczekiwały mych kroków.
Przechodziłeś
tysiące razy przez te drzwi nie mówiące ci nic,
przez ten mur zawalony, przez
okna ze zwiędłym kwieciem.
To była dla mnie tajemnica,
— tajemnica życiem tętniąca —
obecna w strefach węglowych
rzeźbionych na wskroś męczeństwem,
w portach wybrzeża naprzeciw
wstęgi wysp antarktycznych,
posłuchaj, a może była
w ulicy rozbrzmiewającej, w muzyce

ulic południa,
lub w oknie tym blisko parku,
podobnym do innych okien,
a które czekało na mnie
z talerzem zupy jasnej,
z sercem na stole.
Wszystkie drzwi były moje.
Wszyscy mówili: „to mój brat,
wprowadź go w ten ubogi dom",
podczas gdy moja ojczyzna tyloma
wyrokami hańbiła się
jak tłocznia gorzkiego wina.
Zjawił się prosty blacharz,
matka młodziutkich dziewcząt,
wieśniak w łatanym odzieniu,
człowiek robiący mydło,
kobieta-powieściopisarz, młodzieniec
jak owad szpilką przypięty
do zniszczonego kantorka,
zjawili się, a nad ich progiem
był znak umowny, klucz
broniony jak baszta, abym
niespodziewanie wszedł
nocą, wieczorem lub we dnie,
i bym, nie znając nikogo
rzekł: „bracie, wiesz kto ja jestem,
zapewne na mnie czekałeś."

XI

Cóż ty możesz, przeklęty, przeciw powietrzu?
Cóż ty możesz, przeklęty, przeciw temu,
co kwitnie i rośnie, milczy, obserwuje
i czeka na mnie i oskarża ciebie?
Przeklęty za swoje zdrady,
masz tylko tych, których kupiłeś sobie
i których nieustannie musisz kropić złotem.
Przeklęty, możesz jedynie
skazywać na wygnanie, więzić, torturować,
jednak śpiesz się z zapłatą
nim kupieni win nie pożałują.
Nie znajdziesz snu
w kręgu sprzedajnych karabinów,

gdy ja, zbieg nocny, będę żył
na łonie ojczyzny.
Jakież żałosne, nikłe i nietrwałe
twoje zwycięstwo! I gdy Aragon, Erenburg,
Picasso, poeci
Paryża, odważni
pisarze
z Wenezueli, i inni, inni, inni
są razem ze mną,
ty, przeklęty,
jesteś wraz z Escanillą, Cuevasem,
Paluchoneaux i Pobletem! [5]

Ja na przystaniach, których lud mój broni,
w jaskiniach, których lud mój strzeże,
ja na gołębim skrzydle mej ojczyzny
śpię, marzę, granice zacieram.

XII

Do wszystkich was,
ciche istoty nocne,
które w mroku mej dłoni dotknęły, do was
kierowanych blaskiem nieśmiertelnych gwiazd,
chleby żywota, bracia w ukryciu,
do wszystkich was
mówię: nie ma podziękowania,
nic nie wypełni kielichów
czystości,
nic nie zdoła
zawrzeć wszystkiego słońca na sztandarach
niezwyciężonej wiosny,
nic, prócz waszej milczącej godności.
A jednak myślę,
że czasem
byłem godny takiej
prostoty, kwiatu tak czystego,
że może stanowię z wami jedno, nawet
miąższ ziemi, mąka i śpiew,
połączenie najprostsze, któż wie
skąd pochodzi, do kogo należy.
Nie jestem wcale dzwonem tak dalekim,
ani kryształem skrytym tak głęboko,

byś nie mógł mnie odgadnąć, jestem jedynie
ludem, bronią ukrytą, chlebem ciemnym,
i gdy przyjmujesz mnie, przyjmujesz siebie,
siebie samego, gościa,
który tak często kołata,
tak często
odradza się.
Do wszystkich was,
do wszystkich nieznajomych mi, do wszystkich tych,
którzy nazwiska mego nie poznali nigdy, do tych,
co żyją wzdłuż rzek
u stóp wulkanów, w cieniu siarczanym
miedzi, do rybaków, do rolników prostych,
do błękitnych Indian u jezior
rozbłyskujących jak szkło,
do szewca, który pewnie zastanawia się
przybijając podeszwę starymi rękami,
do ciebie, do każdego co nie wiedząc oczekiwał mnie —
przyznaję się, należę i śpiewam.

XII

Piaszczysta Ameryko, uroczysta
plantacjo, czerwone Kordyliery,
synowie, bracia rozproszeni
przez odwieczne cierpienia,
połączmy wszystkie ziarna żywe,
zanim powrócą do ziemi,
niech je odtworzą, niech je powtórzą,
niech je śpiewają nocą i dniem,
niech się splatają i pożerają,
pełzną po powierzchni ziemi,
niechaj się staną ciszą,
niech drążą pod kamieniami,
niech z bramą nocy spotkają się,
niech jeszcze raz przyjdą na świat
mnożąc się i stając
jak chleb, jak nadzieja,
jak powietrze dla statków.

Oto są moje ręce, zagubione
i niewidzialne, ale ty

widzisz je poprzez noc
i poprzez niewidzialny wiatr.
Daj mi swe ręce, widzę je
na szorstkich piaskach
naszej amerykańskiej nocy,
wybieram twoją rękę i twoją
i tę i inną jeszcze,
tę, co podnosi się by walczyć
i tę, co znowu będzie siać.
Nie czuję się samotnym
w nocy, w ciemnościach ziemi.
Jestem ludem, nieprzeliczonym ludem.
Głos mój ma siłę dość czystą,
aby przenikać ciszę
i by kiełkować w mroku.
Śmierć, męka, cień, śnieg,
szybko pokrywają ziarno.
I pogrzebanym wydaje się lud.
Lecz kukurydza wraca do ziemi.
Jej czerwone, nieubłagane
ręce przeszywają ciszę.
Ze śmierci rodzimy się znów.

Przełożyła *Wisława Szymborska*

PRZYPISY

Powyższe fragmenty poematu Pabla Nerudy przełożone zostały według francuskiego tłumaczenia, dokonanego z całości oryginału hiszpańskiego przez Alice Ahrweiler (miesięcznik *Europe*, zeszyt z kwietnia br.)

[1] i [5] — nazwiska zauszników dyktatora Chile.
[2] — port morski w Chile, ojczystym kraju poety.
[3] — Santiago di Chile, stolica kraju.
[4] — dyktator Chile, Gonzales Videla.

STEFAN MORAWSKI

DLACZEGO DZIEŁO POWINNO BYĆ REALISTYCZNE?

Szkic poniższy jest jednym z rozdziałów pracy o estetyce marksistowskiej. Dlatego też czytelnik znajdzie w nim może pewne tezy stawiane w sposób kategoryczny bez ich umotywowania. Tezy te uzasadniałem albo we wcześniejszych, albo w późniejszych rozdziałach. Jedna z nich np. stwierdza, że każde dzieło jest zależne od określonych warunków klasowych w danym momencie historycznym. Inna głosi, że każde dzieło powinno pełnić funkcję wychowawczą. Ponieważ w szkicu tym dla przejrzystego rozwinięcia problemu realizmu nie wracałem do wcześniejszych rozważań, ani też nie wyprzedzałem analiz późniejszych, chcę w paru słowach zaznaczyć, co myślę formułując cytowane wyżej tezy.

Wydaje mi się, że przede wszystkim należy podkreślić, czego nie myślę. Marksizm bowiem — polemizując z poglądami, które źródło doznań artystycznych upatrują w siłach mistyczno-magicznych (tzw. natchnienie), czy też religijnych (łaska boża), czy w końcu czysto osobistych („talent" jako zjawisko niesprawdzalne w obrębie momentów socjalnych i psychologicznych w sensie naukowym) — akcentuje specjalnie, że dzieło jest wytworem określonej chwili społeczno-historycznej. Nie znaczy to jednak, byśmy pomijali zagadnienie twórcy. Oczywiście dzieło jest wyrazem jakichś treści indywidualnych uwarunkowanych dziedzicznie i fizjologicznie. Te treści mogą być różne; od treści słabych, bezpośrednio naśladujących daną rzeczywistość — lub bezpośrednio uciekających od niej, aż po treści najmocniejsze, wybrane, umiejące wydobywać z świata to, co najważniejsze i podawać to w najbardziej oczywistej, urzekającej postaci. Idzie jednak o to, że te treści (tzn. historia osobistego życia wraz z danymi dyspozycjami, skłonnościami i pragnieniami) wynikają z określonych warunków socjalnych; że artysta, wnosząc od siebie wrażliwość, napięcie i zasięg przyswojenia sobie tych treści, korzeniami tkwi w określonej, obiektywnej rzeczywistości, której cząstkę stanowi on sam.

Jeśli założenie to przyjmiemy jako hipotezę roboczą, to okaże się, że nie zawiedzie nas ono w konkretnych badaniach. Ta hipoteza robocza m. in. ułatwia zrozumienie, dlaczego i skąd się pojawia raz literatura i sztuka realistyczna, to znów antyrealistyczna; dalej — dlaczego obie współistnieją i kłócą się ze sobą, i w końcu — dlaczego realizm jest metodą artystyczną bardziej humanistyczną. Piszę o tym szerzej w szkicu. Podobnie też przez tezę: „dzieło powinno pełnić funkcję wychowawczą" nie rozumiem wcale publicystyki i dydaktyzmu w miejsce np. poezji czy dramatu. Mam tu na myśli to, że każde dzieło jest tendencyjne (szkic wyjaśnia ten punkt), i to także, że artysta nie tworzy w próżni, ale dla ludzi. Ponieważ jego twórczość jest adresowana do określonych odbiorców, ponosi on za to odpowiedzialność. Nie może ich obarczać własnymi zmorami, lecz mówić o ich wspólnym (dla twórcy i odbiorców), społecznie sprawdzalnym świecie. I wreszcie, ponieważ społeczeństwo go utrzymuje, ponieważ go wykształciło, powinien mu zwrócić dług przez kształtowanie z kolei innych, przez zaangażowanie się (jest to determinizm moralny każdego człowieka świadomie dokonywającego wyboru w danym klasowym społeczeństwie) po stronie postępu, po stronie młodych przeciw temu, co zgrzybiałe.

Ani w tym, co wyżej skreśliłem, ani w dalszych rozważaniach nie wyczerpię podstawowych zagadnień naukowej estetyki. Marksiści poświęcają m. in. dużo miejsca — wbrew przeróżnym

nsynuacjom — zagadnieniu formy. Marksizm bowiem, jak nie kwestionuje roli i znaczenia jednostki w akcie twórczym, kwestionując tylko tendencje indywidualistyczne, tak samo nie występuje przeciw formie, choć kwestionuje formalizm. Zagadnienie stosunku treści do formy jest jednym z elementarnych zagadnień estetycznych. Nie rozstrzygnie się go jednak rozszczepiając konkretne dzieło na kilka oddzielnych „warstw", jak to czynią niektórzy filozofowie. Taka morfologiczna analiza dzieła może mieć sens tylko wówczas i tylko o tyle, o ile zakłada się, że treść i forma są jednością organiczną (t. zn. że treść i forma przenikają się wzajemnie, że — realnie biorąc — treść przechodzi w formę i odwrotnie) i pierwsza na ogół określa drugą.

Ale wstęp zbyt się przedłuża. Przystąpmy wreszcie do realizmu.

Teza naszych przeciwników będzie następująca: dzieło nie powinno być realistyczne [1]), albo też: dzieło nie zawsze jest realistyczne. Druga teza nie wymaga odpowiedzi, gdyż nie twierdzimy wcale, że istnieją tylko dzieła realistyczne. Gdybyśmy tak sądzili, nie ustalilibyśmy normy estetycznej. Natomiast pierwszą tezę należy rozpatrzyć. Posługuje się ona tym samym językiem normatywnym, co my. Postaramy się wykazać, że różnica między obu normami jest ogromna. Nasza teza oparta jest na konkretnych, empirycznych badaniach rzeczywistości społecznej; teza naszych przeciwników — na przesłankach filozofii idealistycznej. Można wyodrębnić cztery odmiany pośród przedstawicieli tezy przemawiającej przeciw realizmowi.

A) Niektórzy twierdzą, że literatura czy też sztuka nie powinny w ogóle przedstawiać rzeczywistości. Głównym elementem estetycznym jest podług nich forma. Tak sądzą na przykład R. Fry, Cl. Bell i St. I. Witkiewicz. Na tej tezie oparli swą twórczość tzw. imagiści (należał do nich m. in. Ezra Pound, przez pewien czas także T. S. Eliot). Teoretyk tego ruchu T. S. Hulme pisał w „Spekulacjach" (1914), że „poemat jest mozaiką słów".

Podobnie sądzą kubiści wywodzący się z manifestu *des fauves* (1910), którzy w wypowiedziach Picassa czy Juana Gris stwierdzili: obraz jest płaszczyzną pokrytą barwami i liniami skomponowanymi w ten sposób, iż to, co zostało na nich przedstawione, stanowi logicznie i „matematycznie sprawdzalną" całość (Leger, Braque, Derain, Matisse). Gris w odczycie sorbońskim (15. V 1924) powiedział: „Jedyną prawdziwie malarską techniką jest rodzaj płaskiej, barwnej architektury... Malarstwo jest dla mnie jakby warsztatem tkackim złożonym z jednej bryły: z osnową, to znaczy przedstawiającym estetycznym elementem, i z wątkiem, to jest technicznym, architektonicznym czy też abstrakcyjnym elementem".

O formie mówi również André Malraux w „Le musée imaginaire" (1948). Cytuję: „Sztuka plastyczna nie rodzi się nigdy ze sposobu widzenia świata, lecz niezmiennie wywodzi się z pragnienia nadania mu pewnego kształtu... i na pytanie „czym jest sztuka?" jesteśmy skłonni odpowiedzieć „tworzeniem stylu poprzez formę". Od tego zaczyna się psychologia twórczości artystycznej".

[1]) Być może niektórzy estetycy niemarksiści będą używali tego samego terminu dla oznaczenia czegoś wręcz odmiennego. Np. Souriau również nazywa swój pogląd realizmem. Rozumiemy przez realizm estetyczny taki pogląd, który zakłada, że a) poznanie estetyczne opiera się na tezach diamatu, a zatem b) sprawdzalne jest w odniesieniu do konkretnej społecznej rzeczywistości.

Głównie też formalnym poszukiwaniom poświęcają swoją twórczość architekci amerykańscy Frank Lloyd i Marcel Breuer (patrz pierwszego: „Modern architecture", 1931 i „An organic architecture", 1940; o drugim — w publikacjach „Museum of modern art", New York, 1945—1947). Także najwybitniejszy architekt XX wieku, Le Corbusier, który sformułował tezę o „domu jako maszynie do zamieszkania", a w swej ostatniej książce „New world of space" (1948) rewolucję w architekturze sprowadza do pięciu elementów konstrukcji: a) oddzielenia ścian od podpór, które je utrzymywały, b) zamiany fasady w „ekran" przesłaniający wnętrze, c) usunięcia fundamentów i pozostawienia w ich miejsce wolnej przestrzeni dzięki niezależnemu od ścian szkieletowi, d) usunięcia dachów i zastąpienia ich horyzontalną powierzchnią i e) posługiwania się ruchomymi ścianami z maksymalnym wykorzystaniem wolnej przestrzeni (zagadnienie ekonomii wnętrza).

W końcu na osiągnięciach czysto formalnych zbudowana została muzyka Schönberga, Weberna i Berga. Wyszła ona od badań teoretycznych (jak pisze René Leibowitz w essayu „Innovation and tradition in contemporary music" 1947, — drukowany w *Horizon*) nad rozwojem dysonansów, aby dla zwiększenia możliwości wariantów tej samej figury muzycznej uzasadnić konieczność nowej myśli kompozycyjnej. Tak powstał drugi kwartet smyczkowy *op.* 10 Schönberga w 1908, a po nim 5 utworów fortepianowych *op.* 23 (1914—1922) z zastosowaną w nich po raz pierwszy dwunastotonową techniką.

B) Niektórzy twierdzą, że dzieło powinno odtwarzać tylko rzeczywistość metafizyczną [2]). Shelley i Goethe (pod wpływem filozofii niemieckiej Fichtego, Schellinga i braci Schlegel), a teraz Croce, bergsoniści i empatycy, a także estetycy pozostający pod wpływem katolicyzmu, uważają, że sztuka jest widzeniem rzeczy w sposób odmienny niż w potocznych codziennych doświadczeniach. Ma ona być albo kontemplacją „w stanie łaski", albo kontemplacją z intuicji czegoś, co ma stanowić „dno", głębię wszelkiego istnienia. Jeden z empatyków francuskich, Basch, pisze, że doznanie estetyczne (*resp.* artystyczne) jest *„un coup de sonde dans la durée pure du moi profond... et dans la durée essentielle du monde"*. Dla Souriau („L'avenir de l'esthétique", 1929) przeżycie artystyczne (*resp.* estetyczne) to doznanie formy — entelechii w sensie arystotelesowskim — odmiennej od materii przez nią kształtowanej. Dla Fiedlera („Schriften über Kunst", 1913, 1914) to intuitywna percepcja (*Anschauung*), zaś dla Utitza („Grundlegung der allgemeinen Kunstwissenschaft", 1920) to przeżycie jakichś specyficznych wartości przynależnych bytowi i artyście (*Seinschicht*), wartości ostatecznych. Podług Ingardena sztuka stwarza przedmioty intencjonalne, przestrzeń stworzoną przez naszą wyobraźnię, w języku fenomenologów — ufundowaną (*fundiert*) na jakimś konkretnym, realnym materiale (patrz „O budowie obrazów", 1946). Schopenhauer przypisywał muzyce właściwości meta-

[2]) Zaliczamy do tej grupy również polskich fenomenologów, gdyż podług nich rzeczywistość przedstawiona w dziełach literatury i sztuki jest czymś specyficznym, jakimś osobnym, „intencjonalnym" bytem. Najzwięźlej informuje o tej postawie L. Blaustein w pracy pt. *Przedstawienia imaginatywne.*

fizyczne; podobnie Nietzsche, który pisał o „narodzinach tragedii z ducha muzyki". Dzisiaj muzykę rozumie w ten sposób np. angielski krytyk E. Walker („Free Thought and the Musician"), zaś w zakresie architektury dotąd bardzo ostrożny w sformułowaniach Le Corbusier pozwala sobie również na mistyczne komentarze. W „New world of space" pisze: *„A work of art: that »living double« of a live or dead or unknown being; that sincere mirror of an individual passion; that hour of profond conversation, that confession of a fellow man whose direct and eloquent words are spoken in absolute communion; perharps that Sermon on the Mount"*. W końcu podobnie pojmują poezję ks. Henri Brémond („Poésie pure"), E. Thompson i G. Hopkins.

C) Inni twierdzą, że dzieło powinno odtwarzać rzeczywistość prywatną, psychiczną. Rozumieją przez to, że sztuka powinna analizować duszę ludzką, jej podświadomość, zarówno seksualną jak i filogenetyczną, odzwierciedlającą w myśl koncepcji jungowskich rozwój psychiki całej ludzkości. Freud, Adler i Jung są patronami tego pojmowania sztuki. Surrealizm, a dzisiaj egzystencjalizm są dziećmi tej teorii.

Surrealiści, jak wskazują obrazy Dali, zaczęli od psychicznego automatyzmu, od luźnych kojarzeń, które w sposób artystyczny konstruowali później James Joyce i Virginia Woolf. Teraz zaś (po trzecim Manifeście) ostatnie wiersze André Bretona „Fata Morgana" (1942) i „Arcane 17" (1944) są świadectwem, że surrealiści porzucili Freuda dla mitów chaldejskich i egipskich.

Egzystencjalizm zaś głosząc fałszywie, że jest *„un marxisme dépassé"*, uprawia literaturę zbrodni, homoseksualizmu i kradzieży, czego przykładem może być dzieło samego Sartre'a pt. „Les chemins de la liberté" (postać Daniela) i dzieło jego protegowanego, z zawodu recydywisty Jean Janeta. W artykule „Qu'est-ce que c'est la littérature?" (*Temps modernes*, 1947) Sartre stwierdza: „Piszemy przeciw wszystkim... piszemy przeciw prądowi... jesteśmy wyrzuceni poza historię i przemawiamy na pustyni..."

W Ameryce najlepsi w tej chwili malarze, Morris Graves i Mark Tobey, są pod wpływem Pawła Klee, Mondriana i Kandinsky'ego. Nazwiska te mówią same za siebie. Surrealizm zmieszany z romantycznymi, gotyckimi tradycjami, jak pisze krytyk amerykański, Clement Greenberg („The present prospects of american painting and sculpture"), zabija sztukę dążącą do nawiązania kontaktu z socjalną rzeczywistością.

D) Wreszcie są tacy, którzy twierdzą, że dzieło powinno odtwarzać rzeczywistość zewnętrzną. Możliwie najdokładniej, najwierniej, jak gdyby za pomocą aparatu fotograficznego. Tę naturalistyczną teorię głosił E. Zola i realizował ją w swych powieściach. Ta reporterska tendencja stała się szczególnie popularna w okresie międzywojennym w tzw. powieści psychologiczno-obyczajowej. Podstaw tego kierunku myślenia należy szukać w empiriokrytycyzmie, który był w istocie rzeczy sensualizmem i tak samo jak impresjonizm (rozumiem impresjonizm jako światopogląd, zgodnie z książką Hamanna) rozkładał świat na „atomy", to jest na poszczególne wrażenia sumowane ze sobą.

Tę samą tendencję — naturalistyczno-impresjonistyczną — obserwujemy

w historii filmu. Po okresie prymitywnego ekspresjonizmu, koniecznego ze względu na niemotę kina, przyszedł w latach dwudziestych i trzydziestych okres eksperymentów tzw. czystego kina, przede wszystkim filmów impresjonistycznych („Rynek" Basseta, „Most" i „Deszcz" Yvensa).

Nie wszyscy wymienieni pisarze zgodziliby się z tezą, że każda teoria doznania estetycznego (*resp.* artystycznego) zależna jest od określonej postawy teoriopoznawczej. Przedstawiciele pierwszej grupy odpowiedzieliby zapewne tak, jak osiemnastowieczni estetycy angielscy, że czymś innym jest doznanie prawdy (poznawcza funkcja), a czymś innym jest doznanie przyjemności (estetyczna funkcja). A zatem — twierdziliby — ich teza opiera się na potocznej obserwacji i nie wynika z żadnej teorii poznania. Podpisaliby się oni pod sądem E. M. Forstera, jednego z lepszych współczesnych pisarzy angielskich, który na odczycie w Harvard (1947) pt. „The raison d'être of criticism" odróżnił postawę twórczą od postawy krytycznej, jako postawę instynktowo-uczuciowo-mistyczną („*...as in mysticism, we enter an unusual state, and we can only enter it through love...*") od postawy intelektualnej, analitycznej. Jako wzór procesu twórczego podał „Kubla Khan" Coleridge'a, nieskończony, hieroglificzny poemat pisany w transie. Przedstawiciele trzeciej grupy skłonni są do takich samych wynurzeń, choć Breton i Sartre („Czy egzystencjalizm jest humanizmem?") starają się podkreślić, że z ich teorii wynika określony sposób poznawania świata.

Dla nas, i zapewne dla przedstawicieli obu grup pozostałych, nie ulega wątpliwości, że każde z wymienionych stanowisk estetycznych wymaga analizy teoriopoznawczej. Każde jest uwikłane w pewien system filozoficzny (choćby się tego głośno wyrzekało). I nie można rozstrzygnąć sprawy słuszności naszej normy (czy też normy naszych przeciwników), nie analizując pojęcia rzeczywistości przedstawionej, a zatem pojęcia teoriopoznawczego.

Np. cytowana wyżej teza o różnicy między funkcją poznawczą a funkcją estetyczną (grupa I) wynika z określonych założeń filozoficznych, a mianowicie z asocjacjonizmu i formalizmu psychologicznego, podług którego psychika ludzka da się rozbić na osobne, cząstkowe całości. Potoczna obserwacja wykazałaby uważniejszym badaczom, że struktura psychiczna jest niepodzielną organiczną całością, że różne przeżycia tym się tylko różnią, że o ich charakterze stanowi inna dominanta. Jakie dominanty w jakich przeżyciach — piszemy dalej. Także teza o tym, że forma jest głównym elementem rzeczywistości, jest pochodną określonej koncepcji filozoficznej. Wiąże się ona z różnymi tradycjami: arystotelesowską, kantowską, herbartowską lub szkoły gestaltystów, podkreślającej wagę układu spoistego danych elementów z pominięciem tego, co te elementy przedstawiają.

Kubiści również wyznają pewną teorię poznawczą. Wskazuje na to fakt, że Juan Gris w cytowanym przez nas odczycie przytacza następujący przykład: „Jeden z mych przyjaciół, malarz, napisał do mnie: „Gwoździ nie robi się z gwoździ, lecz z żelaza". Przeprosiłem go za to, że musiałem mu zaprzeczyć

Gwoździe robi się z gwoździ, gdyż bez idei gwoździa, wyprzedzającej jego istnienie, istniałoby poważne ryzyko, że materiał mógłby być użyty na zrobienie młota lub obcęgów". Jest to stanowisko konceptualistyczne (t. zn. przyjmujące istnienie idei przedmiotu samego wyprzedzającej istnienie przedmiotów), którego kubiści świadomi swej twórczości nie wypierają się wcale. Jak stwierdzają znakomici znawcy kubizmu, Daniel Kahlweiler (autor książki o Juanie Gris), Péret („Notes on pre-Columbian Art", *Horizon, June*, 1947, i Calas „Magic Icons", *Horizon, November*, 1946), kubizm korzysta z prymitywów sztuki afrykańskiej i oceanicznej, której zasadą jest odtwarzać rzeczywistość tak, jak się o niej wie (a więc abstrakcyjnie), a nie, jak się ją widzi.

Przesłanki estetyczne teorii Crocego czy Ingardena są również oczywistym wynikiem zastosowania przesłanek filozoficznych do zagadnień sztuki i literatury. Przesłanki surrealizmu, jak wskazaliśmy, pochodzą od współczesnej psychologii jaźni, zaś reportaż rzeczywistości zewnętrznej jest literacką, malarską czy też filmową transpozycją machizmu.

Sumując można stwierdzić, że wszyscy nasi przeciwnicy są subiektywnymi lub obiektywnymi idealistami. Ich teoria doznania nie bierze pod uwagę społecznej rzeczywistości, nie posługuje się praktycznymi empirycznymi kryteriami, a zatem — z punktu widzenia naukowych kryteriów prawdziwości poznania — błądzi. Jest to pierwszy argument przemawiający za słusznością normy realistycznej.

Cóż bowiem twierdzą marksiści? Twierdzą, że zagadnień estetycznych nie można rozpatrywać bez rozwiązania zagadnienia teoriopoznawczego. Choćby gnoseologiczny rodowód estetyki był celowo lub bezwiednie maskowany, sumienne badanie wykaże nam, że u podłoża definicji sztuki leży albo materialistyczne ujęcie rzeczywistości, albo protest przeciw niemu i ucieczka w rozmaitej postaci pod skrzydła irracjonalizmu.

Zagadnienie to trafnie rozpatrzył filozof sowiecki Sobolew w pracy pt. „Leninskaja tieorija otrażenija w iskusstwie" 1947, który pisze (str. 31, *loco cit.*): „Filozoficzną podstawą socjalistycznego realizmu jest materializm dialektyczny, leninowska teoria odbicia, która stanowi w sztuce podstawę poznania obiektywnej rzeczywistości". Lenin zaś w „Zeszytach filozoficznych" (str. 146, wydanie z 1947) stawia następujący postulat: „Od żywego doznania do abstrakcyjnego myślenia i od niego do praktyki — taka jest dialektyczna droga poznania prawdy, poznania obiektywnej rzeczywistości". To znaczy marksizm zakłada, że doznanie estetyczne jest tylko swoistą odmianą przeżycia poznawczego; w doznaniu tym rzeczywistość postrzegana jest obrazowo, ale niemniej intelektualnie.

Definicja doznania estetycznego nie ogranicza się przy tym do prostego stwierdzenia, że jest to „myślenie obrazami". Ma się w tej definicji na uwadze to, że każdy twórca po swojemu przyswaja sobie obiektywny, widzialny świat i po swojemu (podmiotowo) interpretuje jego typowe właściwości. Można wszakże „myśleć obrazowo" w sposób hieroglificzny, kojarząc własne prywatne marzenia. Marksizm podkreśla, że obraz artystyczny powinien być na-

sycony określoną ideologiczną treścią, powinien coś znaczyć i jego sens powinien koniecznie odpowiadać określonej, historycznej współczesności. Przez to właśnie, że obraz taki jest nie tylko dowolną asocjacją, że odkrywa obiektywne prawidłowości zachodzące w świecie, staje się on czytelny dla otoczenia. Czytelny szczególnie dla ludzi współczesnych twórcy, a także dla potomnych, którzy rozumieją go wprawdzie po swojemu, ale zmuszeni są przyjąć pewną komunikatywną, przynależną danej epoce ludzkości treść przedmiotową. Takie czytelne, podmiotowe operowanie konkretnymi, sensownymi obrazami czerpanymi z obiektywnej rzeczywistości jest jednocześnie funkcją praktyczną, informującą odbiorcę o tym, jaki jest świat naprawdę. Z naszego więc punktu widzenia nie ma lepszego (naukowego) czy gorszego (estetycznego) poznawania świata. Metoda artystyczna — w inny jedynie sposób — podchodzi do tej samej, przedmiotowej społecznej rzeczywistości.

Jest to stanowisko przeciwne heglizmowi i współczesnym teoriom estetycznym Bergsona, Crocego czy Fiedlera. Heglizm, będąc spadkobiercą filozofii niemieckiej od Leibnitza i Baumgartena począwszy, twierdzi, że doznanie estetyczne jest wprawdzie poznaniem, ale niższego stopnia (analogon rationis), gdyż za pośrednictwem zmysłów i uczucia. Hegel tak, między innymi, definiuje piękno: „*Dass Aüsserliche der Gestalt, wodurch der Inhalt anschaubar und vorstellbar wird, hat den Zweck nur für unser Gemüth und Geist da zu sein*". Współcześni wzmiankowani estetycy sądzą, że doznanie estetyczne jest doznaniem poznawczym wyższego stopnia, gdyż odkrywa w rzeczywistości to, co w niej jest „ostateczne", absolutne i wieczne.

Marksizm wykazuje, że oba te stanowiska są fałszywe, gdyż oba są metafizyczne. Oba rozbijają globalny, organiczny proces psychiczny na składniki pierwsze i zamieniają je w oddzielne substancje, np. osobno doznaje duch, osobno zmysły. Oba odrywają poznanie od praktyki, choć każdy proces psychiczny zmierza ostatecznie ku wywołaniu pewnej aktywnej postawy wobec danej rzeczywistości. Pierwsze stanowisko błądzi, gdyż dzieli psychikę na „atomy" i w konsekwencji hierarchizuje wydzielone elementy. Drugie — oprócz tego — posługuje się mitologicznymi pojęciami, np. Duch, gdyż wbrew doświadczeniu mówi o poznaniu „absolutnym" jakiejś „absolutnej" rzeczywistości. Ponadto pomija fakt, że w doznaniu estetycznym zmysłowo-emocjonalne elementy zazębiają się z elementem intelektualnym na zasadzie wzajemnego przenikania.

Doświadczenie ujęte z punktu widzenia konkretnego socjalnego zajścia danego przeżycia „P" u danej osoby „O" wykazuje, że proces poznawczy odbywa się dialektycznie. Przechodzi on przez trzy podstawowe momenty: zmysłowo-uczuciowy, abstrakcyjny i praktyczny, przy tym każdy następny jest przedłużeniem, a nie przeciwieństwem poprzedniego. Wrażenie jest subiektywnym odzwierciedleniem (*wosproizwiedienije*) obiektywnego świata. Ta uczuciowa percepcja jest podstawą zarówno logicznego jak i artystycznego poznania. Dlatego też nie można mówić o zasadniczym, absolutnym przeciwieństwie funkcji naukowej i estetycznej. Wyodrębniają się one dopiero w przejściu od zmysłowo-emocjo-

nalnej reakcji do uogólnienia. Naukowiec operuje uogólnieniem pojęciowym (nieprzedstawieniowym). Artysta — uogólnieniem przedstawieniowym (obrazem). Obraz ten jest typizacją rzeczywistości. Występuje on w pojedynczej, specyficznej formie, ale rzeczą artysty jest, by obraz ten zawierał w sobie maksymalny przejaw tego, co ogólne.

Zgodnie z tezą Lenina: „To, co ogólne istnieje tylko w tym, co pojedyncze i poprzez pojedyncze. Wszystko co pojedyncze (tak czy inaczej) jest ogólne". Tezę te potwierdza doświadczenie. „Koń" jako pojęcie jest wyrazem sensownym, o ile istnieją realne konie. W każdym zaś realnym koniu jest coś, co składa się na abstrakcyjne pojęcie konia. Rzeczą naukowca jest posługiwać się terminem „koń" jako symbolem logicznym. Rzeczą artysty jest posługiwać się nim tak, by unaocznić przezeń zarówno typowe jak i indywidualne cechy pojedynczego egzemplarza. Sobolew przytacza przykłady z literatury, w których to co konkretne splata się z tym co ogólne w danym momencie historycznym: Otella, Jagona, Don Juana, Don Kichota, Chlestakowa i Annę Kareninę.

Sumując, marksiści dzięki dialektycznej metodzie badania obalają wyniki heglistów (metafizycznie interpretujących poznawczy charakter doznania estetycznego) i hedonistów estetycznych (pomijających intelektualną reakcję w ogóle). Przeżycie artystyczne (resp. estetyczne) — powiadają — składa się z elementów zmysłowo-uczuciowych, ale jednocześnie zawiera elementy intelektualne. Pełni zatem funkcję poznawczą, odzwierciedla świat rzeczywisty, obiektywny i poprzez to, co indywidualne odtwarza to, co ogólne (typowe).

II

Przejdźmy z kolei do rozważań konkretniejszych, tzn. do konsekwencji tej postawy teoriopoznawczej w zakresie badań historycznych. „Praca myśli artystycznej nie ma charakteru marzycielskiego, jest ona rozszerzeniem realnych, poznawczych i artystycznych zadań" — pisze Lenin. W innym miejscu („Co robić?") koryguje swój sąd: „rozdźwięk między marzeniem a rzeczywistością nie wyrządza żadnej szkody, jeśli tylko osoba marząca poważnie wierzy w swe marzenie... Jeżeli pomiędzy marzeniem a życiem są jakiekolwiek punkty styczne, to wszystko jest w porządku". Jakież są więc zadania pisarza czy artysty-marzyciela, myślącego konkretami i związanego z życiem?

Odpowiedź dał kiedyś Gorki, a teraz daje ją Lukacs. Obaj zwalczają dwie skrajne tendencje w odtwarzaniu rzeczywistości przez sztukę: naturalizm i schematyzm.

Pierwszy pisał, że fakty są tylko surowcem, który składa się na sztukę, ale istotę jej stanowi, jak powiada „zmitologizowanie" rzeczywistości, to znaczy sens ogólny wyprowadzony z sumy faktów realnych i pokazany w formie naocznej. Realizm twórczy — twierdzi — to nie prawda pojedynczych obserwacji, poszczególnych wrażeń i spostrzeżeń, odosobnionych sądów, lecz fantazjowanie na podstawie zebranego materiału, poetycka przesada (*prieuwieli-*

cziwat'), w pełni uprawniona. Herkulesy, Fausty, Prometeusze i Don Kichoty reprezentują bowiem typowych, żywych ludzi swojej epoki. Schematyzm — twierdził dalej — jest fałszywy, gdyż bierze pod uwagę tylko to, co typowe, a pomija to, co żywe, indywidualne. Stąd czysto papierowi bohaterowie np. u Corneille'a.

Drugi zaś krytykuje E. Zolę za to, że a) mimo krytyki społecznej nie zdawał sobie sprawy z dróg rozwojowych swego społeczeństwa i przyrównywał je, *à la* Spencer, do organizmu biologicznego; b) że likwidował bohaterów, a na ich miejsce wysuwał postaci banalne i przeciętne. Jego powoływanie się na Flauberta jest w pewnej mierze słuszne (jakkolwiek „Pani Bovary" bynajmniej nie jest postacią banalną); c) podobnie jak Flaubert, pozostał przy tzw. „małym realizmie", tzn. przy kronikarstwie obyczajów i szczegółowej obserwacji pojedynczych faktów. Słowem, „miejsce dialektycznej jedności typu i indywiduum zajmuje mechaniczny przekrój społeczeństwa, miejsce epickich sytuacji i epickiej fabuły — opisy i analizy; d) dlatego też, mimo że świetnie nakreślił zewnętrzne ramy swojej współczesności i był społecznie radykalny, nie przekroczył on granic liberalizmu i socjalizmu utopijnego. Brakło mu bowiem wiedzy o tym, że instytucje społeczne rozstrzygają o stosunkach międzyludzkich.

Wiedział o tym Balzac i dlatego „Stracone złudzenia" uważa Lukacs za „tragikomiczną epopeję o procesie kapitalizacji wartości duchowych" (szkic o Balzaku, *Kuźnica,* 6 i 13. VII. 1948, tłum. R. Matuszewski). Balzac opisał w losach Lucjana antagonizm kultury i kapitału, zamknięcie się heroicznego okresu mieszczaństwa francuskiego, początek jego gospodarki rabunkowej. U Balzaka nie ma przypadków, nie ma banalności, nie ma ocen moralnych narzucanych czytelnikowi. Jest natomiast obiektywna, dialektyczna analiza kariery i upadku jego bohaterów, gdyż sens ich działania i sytuacji, w której się znajdują, określony jest całokształtem warunków społecznych.

Wartość literatury balzakowskiej można zdefiniować słowami Lukacsa w innej jego pracy pt. „Wartości realizmu" (*Kuźnica,* 16. V. 1948, tłum. R. Matuszewski): „Główna kategoria i kryterium realistycznego pojmowania literatury: typowość zarówno w kreśleniu charakterów jak i sytuacyj jest szczególnego rodzaju syntezą, łączącą w sobie organicznie to, co powszechne, z tym, co indywidualne. Typowe nie jest typowym ze względu na swą przeciętność, ale także nie tylko ze względu na swój pogłębiony, indywidualny charakter, ale dlatego, że zbiegają się w nim i krzyżują wszystkie ludzkie i społecznie istotne, określające momenty danego historycznego przekroju, że stworzenie typu ukazuje te momenty na najwyższym szczeblu ich rozwoju, w najskrajniejszym rozwinięciu kryjących się w nich możliwości, że jest najwybitniejszym przedstawieniem krańcowości, które konkretyzuje zarówno granice jak i najwyższe osiągnięcia całokształtu spraw człowieka i epoki".

Znaczy to, że Rubempré dlatego jest typowym bohaterem, ponieważ w nim sumowały się i przejawiły najbardziej charakterystyczne rysy współczesnych mu warunków historycznych, ponieważ na przykładzie konkretnego indywi-

dualnego życia Balzac umiał wyrazić prawdę obiektywnego rozwoju rzeczywistości. Ta wewnętrzna analiza, ukazująca jądro zagadnień historycznych i właściwą tendencję rozwojową, zadecydowała o tym, że Engels, a później Lafargue, porównując Balzaca z Zolą, mimo że drugi społecznie był radykalniejszy od pierwszego, właśnie Balzaca uważali za pisarza rewolucyjnego. Sąd swój na ten temat wyraził Engels w liście do Margaret Harkness (kwiecień 1888). Cytujemy fragmenty z niego. Engels dziękuje za przesłaną książkę pt. „City girl" i stawia następujące zarzuty:

„Jeśli muszę dodać kilka uwag krytycznych, to dlatego, że powieść Pani nie jest dostatecznie realistyczna. Realizm w mym pojęciu zakłada — oprócz prawdy szczegółów — prawdziwe przedstawienie typowych charakterów w typowych warunkach. Pani charaktery są typowe w tych granicach, w jakich je Pani portretowałaś, lecz nie można tego samego powiedzieć o środowisku, które je otacza i z którego wyrasta ich działanie. W „City girl" klasa robotnicza pojawia się jako bierna masa, niezdolna pomóc samej sobie, ani nawet nie usiłująca tego zrobić. Wszelkie wyzwolenia jej z okropnej nędzy pochodzą z zewnątrz, od góry. Taki opis byłby słuszny około 1800 i 1810, w czasach Saint Simona i R. Owena, ale nie może być uważany za poprawny w roku 1887, i to przeze mnie, człowieka, który od prawie pięćdziesięciu lat miał zaszczyt uczestniczyć w większości walk proletariatu i który kierował się zawsze zasadą, że wyzwolenie klasy robotniczej powinno być dokonane przez nią samą" (str. 41—42).

Formułując słynną tezę o przedstawianiu typowych postaci w typowych warunkach Engels zastrzega się, że nie myśli wcale o dydaktycznej tendencyjności, o moralizowaniu, lecz o rzetelnym, obiektywnym portretowaniu rzeczywistości. Powołuje się na Balzaca jako na wzór:

„Wcale nie uważam tego za błąd, że nie napisałaś Pani czysto socjalistycznej powieści, jakiegoś *Tendenzroman*, jak my Niemcy to nazywamy... Nie o to mi chodzi. Im bardziej zamaskowane są poglądy autora, tym lepiej dla dzieła sztuki. Realizm, o którym wzmiankuję, może się przejawiać nawet wbrew poglądom autora. Pozwól Pani, że zacytuję konkretny przykład.

Balzac, którego uważam za dużo większego mistrza realizmu niż wszystkich przeszłych, teraźniejszych i przyszłych pisarzy *à la* Zola, daje nam w „Comédie Humaine" najwspanialszą historię francuskiego społeczeństwa, opisując w formie kroniki prawie rok po roku, od 1816 do 1848, wciąż wzrastający nacisk ze strony rosnącej burżuazji na społeczeństwo arystokratyczne, które ustaliło się po r. 1815 i ponownie przywróciło, o tyle, o ile mogło (*tant bien que mal*), zasadę starych francuskich manier (*vieille politesse française*). Opisuje, jak ostatnie pozostałości tego, podług niego najlepszego (*model*), społeczeństwa stopniowo rozpadały się pod wpływem kariery intruzów wulgarnych i posiadających pieniądze, albo też były przez nich korumpowane...

...zestawia on pełną historię francuskiego społeczeństwa, z którego nawet w szczegółach ekonomicznych (np. ponowne rozdzielenie realnej i prywatnej

własności po rewolucji francuskiej) nauczyłem się więcej, niż od wszystkic razem wziętych zawodowych historyków, ekonomistów i statystyków teg okresu...

Balzac był politycznie legitymistą... to, że Balzac został zmuszony przeciw stawić się własnym sympatiom klasowym i uprzedzeniom politycznym; to, ż widział konieczność upadku jego ulubionej arystokracji i opisywał ją jak ludzi nie zasługujących na lepszy los; to, że widział realnych ludzi przy szłości tam, gdzie wówczas można ich było znaleźć tylko samotnych — t uważam za jeden z największych tryumfów realizmu i jedną z największyc zalet starego Balzaca" (str. 42/3).

W innym liście, do Minny Kautskiej, z 26. XI. 1885, wypowiadając się n temat jej książki „Stare i nowe", ponownie precyzuje swoje tezy o typowość i tendencyjności literatury: „W obu środowiskach charaktery są narysowan z właściwą twemu talentowi precyzją indywidualizacji. Każda postać jest ty pem, lecz jednocześnie zupełnie określoną indywidualnością — „tą właśnie" jak powiedziałby stary Hegel. Jest więc tak, jak powinno być.

Jeśli znajduję coś negatywnego, to jedynie — co dotyczy twej bezstron ności; powołuję się tutaj na postać Arnolda. W istocie jest on nazbyt dosko nały... Zawsze jest źle, jeśli autor jest zakochany w swym bohaterze i wydaj mi się, że w tym wypadku uległaś trochę tej słabości. Elsa ma coś z indywi dualności, chociaż jest także idealizowana, ale jeśli idzie o Arnolda, to jeg indywidualność zmieściłaś w samej zasadzie.

Źródło tego błędu tkwi w samej koncepcji powieści. Zapewne odczuwała potrzebę publicznego stwierdzenia twych przekonań... Zrobiłaś to już przecie i to jest za tobą, nie widzę więc przyczyny powtarzania tego w takiej właśni formie.

Nie jestem w ogóle przeciwnikiem tendencyjnej poezji. Ojciec tragedii Aj schylos i ojciec komedii Arystofanes byli obaj zdecydowanie tendencyjnym poetami, tak samo zresztą byli nimi Dante i Cervantes; a główna zasługa „In trygi i miłości" Schillera polega na tym, że jest to pierwszy niemiecki drama propagujący pewną politykę. Wszyscy współcześni Rosjanie i Norwedzy, pi szący wspaniale powieści, są tendencyjni.

Sądzę jednak, że koncepcja powinna wypływać sama z sytuacji i akcji, be osobnych wskazań, i że pisarz — przedstawiając socjalne konflikty — nie po winien narzucać czytelnikowi przyszłych rozwiązań historycznych. A szcze gólnie w naszych warunkach powieść apeluje głównie do mieszczańskich czy telników, tj. do takich, którzy z nami nie są bezpośrednio związani; dlateg też, podług mnie, powieść o koncepcji socjalistycznej osiąga w pełni swój ce jeśli świadomie opisując realne wzajemne stosunki (społeczne) i podważają (tym samym) konwencjonalne złudzenia istniejące na ich temat — wstrząs optymizmem mieszczańskiego świata, budzi wątpliwości co do wiecznego charak teru istniejącego (teraz) porządku, choćby autor nie dawał żadnego określoneg rozwiązania, ani nawet nie opowiadał się otwarcie po którejś ze stron (str. 44 i 45).

Tezę Engelsa można więc zinterpretować w następujący sposób: tendencyjność *a priori*, mechaniczna i werbalna (dydaktyzm *par force*) jest fałszywym założeniem w pracy artystycznej. Natomiast każda dobra robota twórcza, tzn. rzetelna w obserwacji faktów, obiektywna w ich przedstawianiu, dialektyczna w wyciąganiu konsekwencji, będzie robotą tendencyjną, gdyż w trakcie jej pogłębiania odkryjemy sprzeczności tkwiące w samej społecznej rzeczywistości przez nas opisywanej. Odkrywając je będziemy musieli przedstawić obok tendencji rozwojowych tendencje wsteczne. W ostatecznym jednak rachunku pierwsze powinny wziąć górę nad drugimi, zgodnie z obiektywnymi prawami rozwoju historycznego. Jeśli twórca petryfikuje (idealizuje) tendencje wsteczne, to zakłamuje nie tylko społeczną wartość dzieła, lecz niszczy również jego wartość artystyczną, gdyż zniekształca przedstawioną rzeczywistość.

W końcu, w liście do Lassalle'a z 18. V. 1859 na temat jego dramatu „Franz von Sickingen" Engels powtarza te same postulaty: „Wydaje mi się... że nawet pozostając przy twej koncepcji dramatu, która podług mnie jest zbyt abstrakcyjna i nie wystarczająco realistyczna, ruch chłopski zasługiwał na więcej uwagi. Scena chłopska z Jost Fritzem jest, owszem, charakterystyczna i indywidualność tego „rebelianta" zarysowana bardzo trafnie, lecz nie przedstawiona we właściwej mierze szczytu fali agitacji skierowanej przeciw arystokracji, agitacji wówczas już dużej.

Podług mych poglądów na dramat — to, co realistyczne, nie powinno być zaniedbane kosztem elementów intelektualnych. Szekspira nie wolno zapominać dla Schillera; wprowadzenie zadziwiająco wielostronnego społeczeństwa plebejskiego tamtych czasów poszerzyłoby dramat o zupełnie nowy materiał i ożywiłoby go, stworzyłoby nieocenione tło dla narodowego ruchu arystokracji na proscenium, rzuciłoby przede wszystkim właściwe światło na ten ruch. Cóż za różnorodność dziwacznych charakterystycznych typów można znaleźć w tym okresie rozpadania się feudalnych więzów, w czasie ubogich panujących królów, wynędzniałych żołnierzy zaciężnych i awanturników różnego rodzaju — tło jak u Falstaffa, które w historycznej sztuce tego rodzaju byłoby dużo efektywniejsze niż u Szekspira.

Oprócz tego wydaje mi się, że to zaniedbanie ruchu chłopskiego, będące przyczyną tego, że w pewnym sensie fałszywie skreśliłeś ruch arystokracji, spowodowało również niedowidzenie istotnie tragicznego elementu w losie Sickingena. Podług mnie, warstwa cesarskiej naonczas arystokracji nie myślała wcale o sojuszu z chłopstwem; jej zależność od dochodów wyciśniętych z chłopa nie pozwalała na to... lecz sukces narodowej rewolucji był możliwy tylko w sojuszu z miastami i chłopstwem, zwłaszcza — gdyby chłopstwo zostało rozbudzone. I to, podług mnie, była najbardziej tragiczna okoliczność: że ten podstawowy warunek, sojusz z chłopstwem, był niemożliwy; że zatem polityka arystokracji musiała być z konieczności trywialna; że kiedy w momencie przejęcia przez arystokrację kierownictwa nad ruchem narodowym m a s y, tj. chłopstwo, zaprotestowały przeciw temu kierownictwu, to powstanie musiało upaść...

...Lekceważąc ten punkt sprowadzasz tragiczny konflikt do mniejszych rozmiarów; Sickingen — zamiast wypowiedzieć otwartą wojnę cesarzowi i cesarstwu — wypowiada wojnę tylko jednemu księciu (ze słuszną intuicją wprowadziłeś tutaj chłopstwo) i ginie, podług ciebie, tylko z powodu obojętności i tchórzostwa arystokracji. A można to było umotywować zupełnie inaczej, gdybyś był wcześniej podkreślił rosnący gniew chłopstwa i uzasadnił w konsekwencji, w związku z chłopskim *Bundschuh* i buntami biednego Konrada, niewątpliwą zmianę arystokracji tym, że była bardziej konserwatywnie nastawiona. To jest jeden z wielu możliwych sposobów wprowadzenia chłopów i ich ruchów społecznych do dramatu; istnieje przynajmniej dziesięć innych sposobów, lub może więcej, równie stosownych jak ten..." (str. 54—56; podkreślenia Engelsa).

Lassalle zdawał sobie sprawę, że napisał dramat słaby, gdyż główny nacisk położył na dydaktykę, na powiedzenie wprost, zamiast na pokazanie przez akcję dramatu, przez działanie swych bohaterów, że jego teza polityczna jest słuszna.

Mimo to jednak, że Lassalle przedstawił walkę starego i nowego (feudalizmu z sojuszem mieszczaństwa i chłopstwa) i opowiedział się za nowym; mimo to także, że ujrzał tragizm w konflikcie między dyplomatycznym oportunizmem a praktyką rewolucyjną, popełnił on rażące błędy. Jego koncepcja rewolucji jest czysto formalistyczna; dotyczy bowiem rewolucyjności w ogóle, a nie w danych klasowych warunkach historycznych. Z tego błędu Lassalle, jak wynika z jego listów, nie zdawał sobie sprawy. Jego daltonizm polityczny polegał na tym, że z góry zakładał on niemożliwość realnego przeprowadzenia rewolucji, że traktował ją tylko jako wyraz pewnej idei (psychologicznej potrzeby rewolty) nieuchronnie ginącej w zetknięciu z rzeczywistością, która wymaga oportunizmu. Chłopów niemieckich z w. XVI (tak samo jak proletariat z r. 1848, którego rewolucja była źródłem pomysłu „Sickingena") uważał, podobnie jak dworaków i rycerzy cesarskich, za masę reakcyjną, i w związku z tym wysuwał na czoło dramatu jednostkę — bohatera skłóconego z otoczeniem i niezrozumianego przez masy. Była to teza polityczna Bismarcka i Ludwika Bonapartego, teza carlyle'owska, która samego Lassalle'a uczyniła „wodzem", a nie reprezentantem klasy proletariuszy.

Z tego daltonizmu politycznego wynikł błąd artystyczny. Lassalle pisał, że „duszą dramatycznego działania jest... czysto indywidualny los". Tragizm dla niego, to nie walka klasy odchodzącej z nadchodzącą, ale psychologiczny konflikt jednostki. Bohaterem jego dramatu zostaje Hutten, a nie Münzer, i — jak Marks powiada — z Huttena robi Lassalle niemieckiego Don Kiszota, rozważającego swą szlachetność wobec egoizmu otoczenia, zamiast pokazać go jako najlepszego przedstawiciela klasy odchodzącej, który nie umie, gdyż nie może jeszcze, rewolucji wygrać do końca. To, że masy są tylko tłem dla jednostki, że więcej się w dramacie dyskutuje niż dzieje, uważają Marks i Engels za istotne niedociągnięcie zarówno polityczne, jak i estetyczne. Dlatego Engels zaleca mu bardziej „szekspiryzować" niż „schilleryzować".

Podobne zastrzeżenia i wskazówki przesłał Lassalle'owi K. Marks miesiąc wcześniej (19 kwietnia): „Powinieneś bardziej szekspiryzować; jak dotąd, uważam za twój główny błąd szylleryzowanie, tzn. robienie z jednostek istotnych wyrazicieli ducha czasu. Czy w pewnym sensie nie popełniłeś tego samego dyplomatycznego błędu, co twój Franz von Sickingen — przekładając luterskorycerską opozycję nad münzersko-plebejską? ...W wielu miejscach muszę ci postawić zarzut zbytniej autorefleksji charakterów, co należy również przypisać twej słabości do Schillera..." (str. 48).

O szacunku, jaki obaj twórcy naukowego socjalizmu mieli dla Szekspira świadczy oburzenie Engelsa w liście do Marksa z 10. XII. 1873, w którym Rodericka Benedixa nazwał łajdakiem za napisanie książki przeciw „szekspiromanii" i z entuzjazmem stwierdzał: „W pierwszym akcie „Kumoszek windsorskich" jest więcej życia i rzeczywistości, niż w całej niemieckiej literaturze".

Kult Szekspira można wytłumaczyć tym, że obok Balzaca, Cervantesa i Homera jest on jednym z nielicznych wybitnych przedstawicieli tej literatury, która przedstawiała typowe postaci w typowych warunkach. Była realistyczna i dlatego była wielka. Szekspir umiał rysować trwałe, niezmienne w warunkach „prehistorycznych" (zgodnie z terminologią marksistowską prehistoria obejmuje okres, w którym rządzi prawo własności) motywy ludzkiego działania i jednocześnie umiał te działania w maksymalnym stopniu indywidualizować.

Podobnie z marksistowskiego punktu widzenia — Rembrandt był wybitniejszym malarzem od Rafaela, gdyż pierwszy był realistą, a drugi idealistą. Oto dowód: „Niczego bardziej nie potrzeba, jak skreślenia w końcu w mocnych rembrandtowskich kolorach, we wszechstronny i żywy sposób tych ludzi, którzy stali na czele rewolucyjnej partii albo w tajnych towarzystwach i prasie przed rewolucją albo później na oficjalnych stanowiskach. Jak dotąd — ludzi tych nigdy nie sportretowano we właściwej im realnej postaci; przedstawiano ich jako urzędowe osobistości, na koturnach i z aureolą wokół głowy. W tych apoteozach rafaelowskich piękności zatraca się cała plastyczna prawda" (krytyka książek Chenu „Les Conspirateurs", Paryż, 1850, i de la Hodde „La Naissance de la République en Février 1848", Paryż, 1850, dokonana przez Marksa i Engelsa (str. 40).

Szekspir i Rembrandt tworzyli tak jak widzieli, nie skrępowani cenzurą, ani — co więcej — nie skrępowani oficjalnym ujęciem zagadnień (nie znaczy to jednak, że nie byli skrępowani swymi warunkami historycznymi!). Marks tak pisze w „Debaten über Pressfreiheit":

„Oczywiście pisarz musi zarabiać, by egzystować i pisać, lecz nie musi żyć i pisać po to, by zarabiać... Pisarz w żadnym wypadku nie traktuje swych prac jako ś r o d k ó w. Są one c e l a m i s a m e w s o b i e: tak dalece nie są one dla niego i dla innych środkami, że jeśli to jest konieczne, poświęca dla nich swą egzystencję... Z drugiej strony, wyobraźcie sobie krawca, u którego zamawiam paryski frak, przynoszącego mi rzymską togę, gdyż odpowiada ona bardziej wiecznym prawom piękna. Z a s a d n i c z a w o l n o ś ć p r a s y

polega na tym, że nie jest ona interesowna. Pisarz, który zniża ją do środków materialnych, zasługuje za brak wewnętrznej wolności na karę w postaci zewnętrznego jej braku, a mianowicie na cenzurę, i samo jej istnienie jest już dla niego karą" (str. 58—9, podkreślenia Marksa).

Ponieważ dzieła obu były „celami w sobie", a nie środkami do jakiegoś celu ubocznego (oportunistycznego), ich twórczość była naprawdę artystyczna, gdyż była twórczością prawdziwą. Ponieważ historia nie kłamie, jeśli ją trafnie interpretować, więc dzieła typu Rembrandta i Szekspira spełniają doniosłą rolę kulturalną i historyczną: są słupami milowymi w rozwoju duchowym ludzkości. A każdy z takich słupów nosi ślady przełomowych zdarzeń gospodarczo-społecznych i politycznych, które go wyniosły na linię graniczną i po swojemu ukształtowały. Geniusz Szekspira polega na tym, że umiał bezbłędnie wyrazić podstawowe problemy swego wieku w żywych postaciach.

Tak pisze Bieliński: „Każdy wielki poeta dlatego jest wielki, że korzenie jego cierpień i rozkoszy głęboko są wrośnięte w glebę społeczną i historyczną, że jest przedstawicielem i narzędziem swego społeczeństwa, swego czasu, ludzkości". („Rzut oka na literaturę rosyjską 1847 roku").

Jest to drugi argument przemawiający za szłusznością normy realistycznej. Argument historyczny, podczas gdy pierwszy był teoriopoznawczy. Historia literatury i sztuki wskazuje na to, że najlepszymi, najbardziej trwałymi dziełami były i są dzieła realistyczne, związane z życiem społecznym, dokumentujące głęboko i wszechstronnie swoją epokę. Homer, Dante, Chaucer, Szekspir, Molier, Racine, Dickens, Balzac i Gorki — nie wymieniamy oczywiście wszystkich — są klasycznym przykładem potwierdzającym naszą tezę.

Mamy więc dwa empiryczne dowody, uzasadniające realizm normatywny w estetyce:

A) Opierając się na konkretnej społecznej rzeczywistości swego czasu artysta poznaje prawdziwie (adekwatnie) świat zewnętrzny, a zatem daje taki obraz rzeczywistości, który jest dla wszystkich komunikatywny i sprawdzalny. Robota artystyczna staje się szczególnie celna, kiedy artysta korzysta świadomie z diamatu. Nie mogli z niego oczywiście korzystać wielcy realiści przed w. XX: korzystali z niego przede wszystkim i niemal wyłącznie realiści radzieccy. Stąd. m. in. wynika odrębna jakościowo postać realizmu radzieckiego, o czym piszemy dalej. Niemniej wielcy realiści poprzednich stuleci byli w pewnym sensie bezwiednymi dialektykami. Engels pisał w „Antidühringu", że „ludzie myśleli dialektycznie na długo przedtem, zanim wiedzieli, co to jest dialektyka, podobnie jak mówili prozą na długo przedtem, zanim powstał termin: proza". Jeszcze jedna uwaga nasuwa się w związku z tą tezą. Piszemy wyżej, że realistą jest ten, kto poznaje adekwatnie swoją rzeczywistość społeczną. To prawda. Nie wszyscy jednak artyści mogą i chcą ją poznawać adekwatnie. Piszemy dalej, jakie są tego przyczyny.

B) Opisując prawdziwie (obiektywnie) świat zewnętrzny, pisarz zwiększa możliwość tworzenia arcydzieła; tym samym zwiększa się gwarancję trwałości wspólnych dla całej ludzkości najwyższych dóbr kulturalnych. Nie wynika

z tego wcale, by poza arcydziełami realistycznymi nie istniały inne cenne dobra kulturalne. Np. zaliczyć do nich trzeba utwory Owidiusza i Horacego, Ariosta i Boccacia, Shelley'a i Yeatsa, Prousta i Virginii Woolf. Utwory te są cenne, gdyż w adekwatnej formie przedstawiona została antyrealistyczna treść. Nie są one jednak arcydziełami, gdyż głównym kryterium wartości danego dzieła jest jakość przedstawionej treści, a nie jakość jej przedstawienia.

Na te dwa argumenty przeciwnicy mogą odpowiedzieć w następujący sposób: Możliwe, że arcydzieło łatwiej stworzymy, jeśli wszyscy będziemy pisać podług waszej realistycznej recepty. Możliwe, że otrzymamy prawdziwszy obraz świata i łatwiej skomunikujemy się z odbiorcą. Nie macie jednak żadnego dowodu na to, że ludzkość powinna stwarzać arcydzieła, że powinna adekwatnie poznawać rzeczywistość w doznaniu estetycznym.

Na ten zarzut odpowiadamy z kolei trzecim, najistotniejszym argumentem:

C) Realizm jest metodą wychowawczą. Stanowi on nie tylko źródło radości estetycznych, źródło specyficznego naocznego poznania rzeczywistości. Jego funkcja kulturowa jest szersza; obejmuje bowiem zadanie ukształtowania psychiki ludzkiej w tym samym aspekcie, w jakim zmienia się świat pod wpływem przekształceń gospodarczo-ustrojowych. O tej funkcji wychowawczej realizmu trzeba mówić osobno. W naszych rozważaniach należy zaakcentować to, że realizm jest szczególnie konieczny i potrzebny właśnie w naszej epoce; że jest jej najwyżej kulturowo zaawansowanym wyrazem. Wyraża on bowiem to, co jest historycznie konieczne i nieuniknione: polityczne zwycięstwo proletariatu i narodziny nowej proletariackiej kultury, walczącej o zupełne zniesienie wyzysku człowieka przez człowieka.

III

Zakładamy (trzeba by to dokładnie i odrębnie zanalizować), że sztuka czy literatura są w określony, choć skomplikowany sposób zależne od całokształtu społecznych warunków i że pośrednio odzwierciedlają się w nich już dokonane albo dokonywające się zmiany gospodarczo-polityczne, wynikłe z określonej walki klasowej. Proszę czytelnika o przyjęcie omawianej tu tezy jako pewnej hipotezy roboczej. Każdorazowy obraz społeczeństwa nie przedstawia bynajmniej jasnej mapy z kilku kółkami i szeregiem odgraniczonych linii. Wprost przeciwnie, jest to mapa pełna sieci i zygzaków, mapa wciąż zmieniania się, którą czytać trzeba co chwila inaczej. Istnieje jednak szyfr, który pozwala ją odcyfrować bez względu na zmiany: jest nim teza o walce klasowej, o wyrastaniu nowego i obumieraniu starego. Literatura i sztuka odtwarzają te dwa nurty. W arcydziełach zachodzą one na siebie tak jak w „Hamlecie", gdzie ginie bohater dramatu, ale zostaje Fortynbras. W dziełach dydaktycznych, manifestach pisanych w godzinę rewolucji, pojawiają się zwykle tylko idee nowe.

W dziełach klasy upadającej, która podług słów Lenina w przeddzień klęski ustokrotnia swe siły i swą odporność — śpiew łabędzi przejawia się w tym, że tendencje stare, obumierające, obleka się w świeże szaty. Taki jest rodowód literatury antyrealistycznej. Ginąca klasa broni się stwarzaniem pozorów, jakoby istniały rzeczy ważniejsze i istotniejsze niż historyczny rozwój ludzkości. Mówi wówczas o człowieku wiecznym, o jego nieodmiennych cechach, o tęsknocie za czymś nieznanym, czymś, co na zawsze pozostaje dla nas tajemnicą. Mistycyzm staje się orężem obronnym przeciw racjonalizmowi. Mówi się wówczas o płci, o tym, że „Am Anfang war das Geschlecht" i że całe życie ludzkie jest tylko przejawem niezaspokojonej żądzy. Erotyzm staje się orężem obronnym przeciw zmysłowi społecznemu. Klasa ginąca puszcza w ruch całe dziedzictwo kulturalne, całą doskonałą, zbieraną przez wieki znajomość psychologii ludzkiej, by wykazać, że nic się nie zmieniło od czasów Lao-Tse i nic się już nie zmieni. Uzbraja siebie i innych w pesymizm Salomona *(vanitas vanitatum)*, by rozbić aktywną, optymistyczną wolę klasy młodej, wstępującej w historię. Powstają dzieła w rodzaju Prousta, Joyce'a, D. Lawrence'a albo A. Huxley'a.

Jeszcze jeden sposób obrony pozostaje, jeśli nie uda się przemycić metafizyki płci, jaźni i pesymizmu, a mianowicie: kompletna abnegacja treści. Sztuka i literatura stają się wyłączną domeną formy. Chodzi tylko o to, jak ukształtować materiał, a nie o to, jaki to jest materiał. Tak się zrodził futuryzm i kubizm; był ucieczką od rzeczywistości starej, ale nie dostrzegał nowej, gdyż nie chciał jej zauważyć. Dla gruntowniejszego uzasadnienia naszej tezy — cytujemy wypowiedź Clementa Greenberga (niemarksisty), który w *Horizon* (październik 1947, zeszyt poświęcony kulturze amerykańskiej) tak pisze, niedwuznacznie wołając o realizm:

„The task facing culture in America is to create a milieu that will produce such an art (balance, barngness, precision, enlightenment, contempt for nature in all its particularity — St. M.) and literature — and free us (at last!) from the obsession with extreme situations and states of mind. We have had enough of the wild artist... if art is wild, it must be irrelevant... We need men of the world not too much amazed by experience, not too much at loss in the face of current events, not at all overpowered by their own fealings, men to same extent aware of what has been, felt else where since the beginning of recorded history" — i kończy swój szkic rozpaczliwym akcentem: „Their isolation (artystów — S. M.) is inconceavable, crushing, unbroken, damning. That anyone can produce art on a respectable level in this situation is highly improbable. What can fifty do against a hundred and forty million?"

Marks i Engels kilkakrotnie zwracali uwagę na literaturę antyrealistyczną jako na wyraz pośredniej drobnomieszczańskiej klasy. Na ogół ulegała ona wpływom burżuazji (np. w Niemczech) i wówczas tworzyła dzieła słabe. Marks kreśli jej podłoże społeczne w krótkim urywku „18 Brumaire". „Wierzy ono raczej, że szczególne warunki jego wyzwolenia są ogólnymi warunkami i że jedynie w ramach tych warunków można uratować społeczeństwo współczesne i uniknąć walki klasowej... nie należy wyobrażać sobie, że demo-

kratyczni reprezentanci — to wszystko *shopkeepers* albo ich wielbiciele. Przez swe wykształcenie i sytuację osobistą mogą oni być dalecy od nich jak niebo od ziemi. Przedstawicielami drobnomieszczaństwa stają się oni na skutek tego, że myśl ich nie wybiega poza granice, których drobnomieszczanin nie przekracza w życiu, że dochodzą przeto teoretycznie do tych samych zadań i rozwiązań, do których drobnomieszczanina doprowadzają w praktyce jego interesy materialne i jego położenie społeczne. Taki jest w ogóle stosunek między politycznymi i literackimi przedstawicielami klasy a reprezentowaną przez nich klasą" (str. 48—49).

Albo też klasa ta korzystała z tradycji chłopskich — jak to miało miejsce w Norwegii w przeciwieństwie do Niemiec — i wówczas tworzyła dzieła lepsze. Engels analizuje literaturę norweską swych czasów w liście do Paula Ernsta (5. VI. 1890): „Powinno się zatem traktować niemieckie filisterstwo nie jako normalną fazę historyczną, lecz jako przesadną karykaturę i przykład degeneracji... Angielskie, francuskie drobnomieszczaństwo jest na innym poziomie niż niemieckie.

W Norwegii, wprost przeciwnie, drobne chłopstwo i drobna burżuazja z małą przymieszką średniej burżuazji — taką, jaka istniała np. w Anglii i Francji XVII wieku — reprezentują normalne warunki społeczne przez kilka stuleci... Z powodu izolacji i warunków naturalnych kraj był zacofany, lecz jego sytuacja (społeczna) zawsze odpowiadała stosunkom produkcji i dlatego była normalna. Dopiero ostatnio zarysowują się początki wielkiego przemysłu, lecz nie ma tam miejsca na najpotężniejszą dźwignię koncentracji kapitału — giełdę. Podczas gdy w innych krajach parowiec zastępuje żaglowce, Norwegia zwiększa do ogromnych rozmiarów swą flotę żaglowców i posiada jeśli nie największą, to drugą z rzędu na świecie flotę tego typu... Tak czy inaczej wynika z tego żywotność zamiast stagnacji i ta żywotność oczywiście odbija się w kwitnącej literaturze.

Norweski chłop nigdy nie był niewolnikiem i ten fakt — jak w Kastylii — nadaje zupełnie odmienny charakter rozwojowi tego kraju. Norweski drobnomieszczanin jest synem wolnego chłopa; w wyniku tego jest on prawdziwym człowiekiem w porównaniu z nędznym niemieckim filistrem. W tym samym stopniu norweska drobnomieszczanka stoi nieporównanie wyżej od żony niemieckiego filistra. I jakiekolwiek byłyby błędy dramatów Ibsena... to jednak odzwierciedlając świat choćby tylko drobnej i średniej burżuazji, tak ogromnie różniącej się od ich niemieckich odpowiedników, odzwierciedlają... ludzi z charakterem, zdolnych do inicjatywy, niezależnie działających..."

Wynika z powyższych wywodów, że antyrealizm XIX-wieczny zaczyna się wcześniej niż ostateczny rozkład kultury mieszczańskiej. Jest on symptomem pierwszych gospodarczych kryzysów burżuazji. Wciąga w sferę bezpośrednich wpływów duchowych burżuazji wykształconego drobnomieszczanina, który na Zachodzie Europy staje się urzędowym inteligentem. Stwarzając nowego odbiorcę ulega po części jego nawykom i upodobaniom. Drobnomieszczań-

stwo toleruje w literaturze dwą prądy kulturowe: naturalizm (drobiazgowa szczegółowość) lub egzotyzm w jakiejkolwiek postaci. Obu tych rozrywek dostarczał np. Ibsen. Jego budowniczowie Solnesi i globtroterzy Peer Gynty byli egzotyczni ze względu na przesadny neoromantyczny indywidualizm (bunt „Lepszych, wyższych Dusz" przeciw trywialnemu otoczeniu). Jego „Wróg ludu" osadzony był w nader naturalistycznym i filisterskim otoczeniu (ten kierunek egzotyczno-naturalistyczny kontynuował Knut Hamsun, późniejszy faszysta). Okres imperializmu (przełom wieku XIX i XX) pogłębia ten naturalizm we wszystkich dziedzinach działalności duchowej. Mieszczaństwo naszego stulecia broni się fideizmem przed proletariatem, podobnie jak np. feudalne schyłkowe malarstwo dworów francuskich broniło się idealizacją i rokokiem w w. XVIII przeciw braciom Le Nain, Chardinowi i Greuse'owi. Taki sam konflikt społeczny mieściła w sobie walka Kyda, Lyly'ego i Nashe'a z Marlowe'm, Jonsonem i Szekspirem w XVI wieku i prowansalskich epigonów da Lentinos d'Amici z Dantem, Alfanim i da Pistoja w XIV wieku[3]).

IV

Nigdy jednak w historii kultury ludzkiej degeneracja realizmu nie zaszła tak daleko, jak w systemie kapitalistycznym. Przyczyny tej degeneracji należy doszukiwać się w zaostrzeniu się konfliktów społecznych, ich umasowieniu, w rozwiniętej wysoko świadomości obu stron walczących, i w końcu w coraz potworniejszym wyosobnieniu jednostki, która nie licząc się z rzeczywistością — gdyż rzeczywistość kapitalistyczna nie liczy się z nią — tworzy w próżni, karmiąc się prywatnymi iluzjami i koszmarami.

Przeciw tej degeneracji kulturalnej powstał realizm socjalistyczny w pierwszym dziesięcioleciu XX w. (Gorki), rozwijany i ostatecznie skrystalizowany w ZSRR (od r. 1932). Koncepcja ta wychodzi z tych samych założeń, które interpretowaliśmy cytatami z Marksa i Engelsa. Realizm radziecki — opisując to, co typowe w formie indywidualnej — przywraca ważność jednostce. Humanizuje ponownie literaturę i sztukę, gdyż nie analizuje chorych marzeń i wyjątkowych zboczeń, lecz opisuje normalne czyny ludzkie. Lenin polemizując z subiektywistami — podobnie jak Marks i Engels w „Niemieckiej ideologii" — wskazywał, że realnych ludzi można sądzić tylko po działaniu. Przez czyn bowiem (jako przedłużenie myśli i uczuć) człowiek wchodzi w społeczeństwo i staje się elementem wyznaczającym przebieg dziejów.

Literatura i sztuka pokazują zgodnie z tezą materializmu dziejowego, że:

[3]) Pozwalamy sobie na takie uogólnienia w tym celu, by zaznaczyć, że każda walka kulturowa na przełomie dwu następujących po sobie formacji miała charakter klasowy: walki ideologii postępowej z ideologią wsteczną. Nie jest to bynajmniej, jak dowodzą historycy i estetycy mieszczańscy, dowolny wymysł pisarzy proletariackich. Jest to, jak widzimy, fakt historyczny. Jasne jest jednocześnie, że cytowane wyżej konflikty ideologiczne w każdym momencie historycznym miały właściwy sobie czasowy i lokalny charakter. Porównywane są one tylko ze względu na prawidłowość sprzeczności między realizmem (wytwór klasy wstępującej) a antyrealizmem (wytwór klasy odchodzącej).

„Wielki człowiek jest wielki nie dlatego, że jego cechy osobiste nadają indywidualne oblicze wielkim wydarzeniom historycznym, lecz dlatego, że obdarzony jest właściwościami, które czynią go najbardziej zdolnym do służby na rzecz wielkich potrzeb społecznych swego czasu... Jest bohaterem. Bohaterem nie w tym sensie, jakoby mógł powstrzymać lub zmienić naturalny bieg rzeczy, lecz w tym, że jego działalność jest świadomym i wolnym wyrazem tego koniecznego i nieświadomego biegu. W tym całe jego znaczenie, w tym cała jego siła; ale znaczenie to jest olbrzymie, siła — straszliwa." (Plechanow: „O roli jednostki w historii", „Książka", 1947, str. 55—56).

Literatura, malarstwo, muzyka, architektura i film w Zw. Radzieckim w identyczny sposób formułowały i realizowały swe postulaty. Przytoczymy kolejno różne wypowiedzi na temat realizmu socjalistycznego, by potem wyprowadzić z nich wnioski ogólne.

„Socjalistyczny realizm to głównie przedstawianie socjalistycznych charakterów w socjalistycznym społeczeństwie... Istotną właściwością literatury jest to, że ukazuje wszystkie strony rzeczywistości, jak gdyby przekładając je na język ludzkiego życia, na przykładzie konkretnych ludzi, z ich czynami, myślami i przeżyciami, które czytelnik może łatwo odnieść do swych własnych bezpośrednich życiowych doświadczeń" (Timofiejew: „Współczesna literatura rosyjska", str. 217/18). „...Proces rozwoju literatury sowieckiej był w istocie procesem odkrywania w artystycznych obrazach tej nieprzerwanie narastającej moralno-politycznej jedności narodu sowieckiego w takich formach, w jakich pojawiał się w każdym z okresów właściwych dla społecznego rozwoju danego kraju" (l. c., str. 224). „...Bohaterstwo wojny domowej, lata wytężonej pracy w budownictwie, dni wspaniałej wojny o ludzkość — oto istotna treść radzieckiej literatury. Na tym wspaniałym tle historycznym rysuje ona nowego socjalistycznego człowieka swego czasu..." (l. c., str. 283).

„Połączenie bohaterskiego czynu z prawdziwym realistycznym przedstawieniem życia stało się typowym rysem radzieckiej dramaturgii. ...Dramaturg pokazuje place budowlane, na których wznosi się giganty socjalistycznego przemysłu, wraz z którymi wyrastają w natchnionej, pełnej poświęcenia pracy nowi ludzie z formacji socjalistycznej i powstają nowe stosunki międzyludzkie, nowa socjalistyczna moralność..." (Alpers: „Droga radzieckiego teatru", 1947, str. 12).

„Pierwsze niepokojące zdarzenia z ery rewolucji — zbrojne powstania na ulicach stolic, okrutna wojna domowa młodej radzieckiej republiki ze zwolennikami starego reżimu — wszystko to wżarło się w pamięć utalentowanych kompozytorów (Prokofjewa, Szostakowicza, pieśń masowa Bugłaja i Pokrassa — St. M.). ...Około lat 30-tych radzieccy kompozytorzy po długich poszukiwaniach wychodzą na szeroką drogę realistycznej, głęboko nowatorskiej sztuki, opierającej się na narodowych tradycjach artystycznych i zwróconej do mas narodowych". (Niestiew: „30 lat muzyki radzieckiej", 1947, str. 5).

„Architektura — to nie tworzenie jakichś ogromnych pomników, ale ogromna, żywa część ogólnej materialnej i duchowej kultury danego narodu, obsługu-

jąca różnorodne jego potrzeby ...Istotą rozwoju radzieckiego budownictwa miast są dwie idee: a) marksistowsko-leninowska nauka o likwidacji przeciwieństwa między miastem a wsią, między środkiem miasta a jego przedmieściami i b) stalinowska myśl troski o człowieka... Socjalistyczny realizm zakłada jedność tego, co piękne i tego, co pożyteczne — organiczną jedność artystycznego przedstawienia i praktycznego utylitarnego znaczenia pięknego dzieła sztuki... („Wstęp do „Architektury ZSRR" 1947; Mac: „Radziecka architektura — nowy etap w rozwoju światowej architektury", 1947).

„Sztuka powinna odtwarzać rzeczywistość... Istotną osobliwością realizmu socjalistycznego jest to, że nigdy nie pokazuje oddzielnych faktów... Chcę stwierdzić dwie rzeczy: że socjalistyczny romantyzm nie jest sprzeczny z realizmem (czego nie można powiedzieć o drobnomieszczańskim romantyzmie)... i że romantyzm i realizm różnymi metodami osiągają jeden i ten sam cel — społeczną prawdę..." (Balacs: „Sztuka filmowa", 1945, zakończenie).

„Zadaniem sztuki współczesnej jest ukazać piękno i wielkość naszej rzeczywistości. A ponieważ u podstaw tej rzeczywistości spoczywa praca i człowiek pracy, właśnie w tej dziedzinie należy szukać tego, co nowe i piękne, co może nadać naszym filmom ludowy i ogólnoludzki charakter. Musimy odtworzyć w naszych filmach narodowe cechy charakteru człowieka nowej socjalistycznej epoki" (J. Pyriew w *Iskusstwo kino*, 1949).

Sowieccy artyści osiągnęli wysoki stopień realizmu... (Sierow, Oriesznikow, Bubnow — St. M.). ...Tematyczne płótna ze złożoną wielofigurową kompozycją w malarstwie, w sztukach graficznych serie dotyczące tematów historycznych, heroiczny posąg w zakresie rzeźby — oto typowe *genres* spotykane w obecnej sztuce radzieckiej..." (Sitnik: „Artyści — laureaci" w *Sowietskaja litieratura*, 7, 1948, str. 128).

To, że wszyscy wymienieni krytycy (mimo różnicy gatunkowej twórczości [4]), którą analizują) wypowiadają się jednakowo, uprawnia nas do wyprowadzenia następujących wniosków:

1. Realizm radziecki jest kontynuacją realizmu marksistowsko-leninowskiego w swoistych warunkach społecznych, w państwie socjalistycznym. Założenia pozostały bez zmiany, tzn. formułowane są na tych samych podstawach teoriopoznawczych, lecz zmieniły się warunki ich realizacji. ZSRR stworzył możli-

[4]) Ta różnica gatunkowa sprowadza się nie tylko do materiału i narzędzi, jakimi twórca się posługuje, i w związku z tym do określonej techniki kształtowania i wyrażania swej koncepcji. Jest ona w konsekwencji takiego a nie innego rzemiosła artystycznego sprowadzalna także do pewnych różnic w doznaniu estetycznym. Artysta bowiem w zależności od granic, jakie mu narzuca jego wyobraźnia twórcza, a także jego warsztat, albo nasyca swe dzieło dużym ładunkiem ideowym, o wyraźnym konturze znaczeniowym (np. treści literackie, poetyckie), albo treściami emocjonalnymi (np. w muzyce). Równolegle do tych proporcji, które narzuca artysta, układa się doznanie estetyczne. Jest ono w kontakcie z poezją ostrzej i dokładniej ideowe niż w zetknięciu się z plastyką; w muzyce jeszcze mniej ideowo określone niż w plastyce. Niemniej w każdym gatunku literatury i sztuki dany być może, na swój sposób, ten sam czytelny kontekst społecznej rzeczywistości, przełamany we właściwej danemu twórcy wyobraźni (muzycznej, plastycznej, poetyckiej, teatralnej, filmowej). I wyobraźnia ta komunikując ten kontekst w określonym tworzywie i za pomocą określonych narzędzi, wywołuje u odbiorcy rezonans tego samego typu elementów psychicznych.

wość pełniejszego niż kiedykolwiek rozwoju osobowości twórczej, gdyż wyzwolił pisarza, muzyka, filmowca, architekta spod przymusu kapitalizacji dóbr duchowych, przeznaczonych dla pojedyńczego konsumenta lub wąskiej koterii smakoszów.

2, Realizm radziecki rozwija się w specyficznym otoczeniu socjalnym, którego cechą charakterystyczną jest brak kierunków antyrealistycznych. Wraz ze stopniową likwidacją różnic klasowych w ZSRR zanikały próby twórczości czysto formistycznej (suprematyzm, konstruktywizm) i w tej chwili poza teorią realizmu nie istnieją już żadne inne teorie twórczości artystycznej. O ile się tego rodzaju teorie pojawiają (np. kosmopolityczne tendencje w zakresie filmu, teatru i architektury), to są one legitymacją nacisku wywieranego na twórców radzieckich z zewnątrz, z otoczenia kapitalistycznego. Ponieważ nie mają trwałych ani szerokich podstaw społecznych w ZSRR, mogą być szybko zlikwidowane.

3. W miejsce zwalczających się tendencji literackich i różnorakich, klasowo oddzielonych grup artystycznych pojawił się „romantyzm socjalistyczny", kierunek propagowany przez Gorkiego, Lenina i Żdanowa. Realizm jest odtworzeniem typowych rysów życia radzieckiego na przykładzie indywidualnej pracy. Romantyzm socjalistyczny, integralna składowa część realizmu, jest dalszym jego rozwinięciem, tj. wyprzedzaniem rzeczywistości, stawianiem ideałów, artystycznym planowaniem dnia jutrzejszego. Timofiejew („Teoria literatury") tak określa dawny romantyzm: „Typową właściwością romantyzmu jest ustalenie prymatu sztuki nad życiem, ustanowienie praw artysty do tworzenia obrazów z materiału czerpanego nie z rzeczywistości, lecz z wyobraźni, przeciwstawiając go rzeczywistości jako normę przedporządkowującą sobie treść". Ten pasywny romantyzm w warunkach socjalistycznych zmienił się w kierunek rewolucyjny. — Realizm — pisze autor — ześrodkowuje uwagę na tym, co się już określiło, romantyzm na tym, co się konkretyzuje i określa". I dalej: „Im głębiej i pełniej realista orientuje się w rzeczywistości, tym w konsekwencji bardziej powinien się zbliżać do romantycznego przedstawienia rzeczywistości przewidywanej zgodnie z zasadami trzeźwej analizy rozwoju". Romantyzm rewolucyjny niejako odtwarza d i a l e k t y k ę z m i a n, korzystając zarówno z intelektualnej selekcji faktów, jak i z fantazji dokonywującej wyboru i uwartościowania drogi rozwojowej, zanim się na nią wstąpi. Wynika z tego poza tym, że w ramach realizmu socjalistycznego mieszczą się również takie gatunki twórczości jak bajka i fantazja. Muszą one jednak mieć określony związek z dokonywującymi się przemianami psychicznymi mas. Przykładem tego rodzaju twórczości są filmy kolorowe dla dzieci i dorosłych.

4. Realizm radziecki (jednakowy w treści, ale różnolity w formie — w myśl tezy stalinowskiej) sięga korzeniami do tradycji narodowych poszczególnych krajów, a tym samym dopuszcza syntezę socjalnej rzeczywistości bieżącej z klechdami i mitami wieków minionych. Jest to więc realizm żywy, a nie mechanicznie stosowany, występujący w nieskończonej liczbie wariantów. Przykładem tego jest architektura radziecka, a w literaturze np. „Poeta" Effendi

Kapijewa. Jest to realizm, który — nie zdradzając ideału internacjonalistycznego — jest najgłębiej patriotyczny i ludowy. Patriotyzm radziecki bowiem nie tylko nie przeczy zasadzie współpracy i braterstwa różnych narodów, lecz — zgodnie z tezą Stalina — właśnie ją realizuje. Warunki socjalistyczne podobnie jak unicestwiają przedział między realizmem a romantyzmem, tak samo usuwają przepaść między twórczością o charakterze narodowym a twórczością w duchu „Międzynarodówki". Realizm radziecki nawiązuje w tym punkcie do dawnych postępowych tradycji rosyjskich. Bieliński pisał: „kochać ojczyznę to znaczy — gorąco pragnąć, aby znalazł w niej urzeczywistnienie ideał ludzkości i w miarę sił swoich współdziałać z tym i przyspieszać tę chwilę".

5. Realizm radziecki pełni dwie funkcje. W ZSRR podnosi poziom ideologiczny i moralny mas. Natomiast w zakresie stosunków międzynarodowych — walczy nadal z tendencjami antyrealistycznymi: fideizmem, egzystencjalizmem i formizmem. W chwili obecnej kierunkiem kulturowym, który charakteryzuje się szczególnie schyłkowymi cechami, jest kosmopolityzm (*resp.* mondializm). Realiści socjalistyczni demaskują ten prąd, gdyż zdąża on do zamazywania przeciwieństw klasowych na świecie i do amerykańskiego dyktatu w zakresie twórczości. Reprezentują go ci artyści, którzy w otwarty sposób przyznają się do służby na rzecz imperializmu i głoszą przy tym katastroficzną wiarę w bombę atomową jako środek niszczycielski.

V

Na zakończenie tego szkicu poruszymy jeszcze zagadnienie odrębności realizmu radzieckiego. Wymienione wyżej punkty mówią wprawdzie o tym, czym jest realizm radziecki. Niedostatecznie jednak wykazują jego nową rewolucyjną jakość: to, że się zrodził w kilkudziesięcioletniej praktyce rewolucyjnej proletariatu i ugruntował się w pierwszym w dziejach ludzkości państwie socjalistycznym. Można to *novum* w porównaniu z realizmem mieszczańskim [5]) tzw. krytycznym sprowadzić do następujących siedmiu momentów:

a) Realizm krytyczny wziął rozbrat z romantyzmem. Marzenie i rzeczywistość były sobie przeciwstawne i wrogie. W konsekwencji, jeśli realizm krytyczny, kontynuując pewne tradycje romantyczne, wysuwał jednostkę na bohatera powieści, to szedł po linii tradycji bajronowskiej. Bohater stał ponad masami (Bazarow z „Ojców i dzieci" Turgieniewa). Realizm radziecki godzi te

[5]) Realizm estetyczny jest oczywiście starszy od realizmu radzieckiego; w każdej formacji występując w imieniu nowej klasy przybierał on właściwe sobie formy, w zależności od tego, jakie były „typowe warunki" i „typowe charaktery". Rozróżnia się a) realizm mitologiczny (w starożytności, kiedy wobec słabej znajomości praw przyrodniczych mit był powszechnym narzędziem wiedzy o świecie); b) realizm teologiczny (średniowieczny, kiedy pojęcie Boga było nieodzownie związane ze sprawami ziemskimi); c) realizm klasyczny (w monarchii absolutnej, kiedy zgodnie z wymogami arystokracji człowiek winien był być uosobieniem cnoty); d) realizm mieszczański (krytyczny, gdyż oskarżał współczesną mu rzeczywistość) i w końcu e) socjalistyczny, który tu szerzej rozpatrujemy.

przeciwieństwa. Gorki w zbiorze pt. „O literaturze radzieckiej" (1934, str. 69) pisze: „Rewolucyjny romantyzm to w istocie pseudonim socjalistycznego realizmu, celem którego jest nie tylko w krytyczny sposób przedstawić ślady przeszłości w tym co teraźniejsze, lecz głównie sprzyjać utwierdzeniu tego, co zostało dotąd rewolucyjnie zdobyte i wskazaniu wysokich zadań socjalistycznej przyszłości". Bohaterowie książek radzieckich — choćby samego Gorkiego (Paweł Własow w „Matce") — pochodzą z samej masy, reprezentują ją, są jej „marzeniem" wyrastającym z danej określonej rzeczywistości.

b) Bohaterowie realizmu krytycznego nie buntują się w obiektywny socjalny sposób przeciw swej rzeczywistości, nie działają, lecz krytykują. Bohater „Hard Times" Dickensa — Stephen Blackpool — podobnie jak bohater „Germinal" Zoli — Stefan Lantier — pozostaje w ostatecznym rachunku przy pasywnym proteście i świadomości nieuniknionej klęski. Bohater powieści radzieckiej, szczególnie u Gorkiego, a tym bardziej u jego następców, jest nieustannym pozytywnym buntownikiem przeciw współczesności, nawet jeśli ją afirmuje (od Rewolucji Październikowej począwszy). Bohater powieści radzieckiej również „buntuje się", to znaczy walczy z błędami i niedociągnięciami teraźniejszości, walczy przeciw zastojowi, przeciw radości bezkrytycznie skupiającej się tylko na tym, co już zostało osiągnięte, a zapominającej o tym, ile jeszcze pozostało do zrobienia. Ponadto bohater tych opowieści jest człowiekiem z ludu, z masy dotąd unicestwianej politycznie, moralnie i kulturalnie, w tym sensie, że o niej nie zapomina, że idzie wespół z nią naprzód. Podczas gdy bohaterowie Dickensa, Balzaka czy Ibsena to ludzie, którzy robią karierę i na te masy patrzą z góry.

Gorki pisał: „Socjalistyczny realizm potwierdza nasze istnienie jako działanie, jako twórczość" i powoływał się na znaną tezę Engelsa o tym, że życie to ciągły ruch, tworzenie czegoś nowego i postępowego na podłożu tego co stare, wsteczne. Sam Gorki pisał gdzie indziej, że główną zaletą człowieka (*resp.* pisarza) radzieckiego jest stałe niezadowolenie ze siebie, surowe żądanie większego niż dotąd wysiłku.

c) Realizm krytyczny w istocie rzeczy nie miał bohatera. Miał tylko główną postać. Bohater rozumiany jako uosobienie (konkretnie zindywidualizowane) elementów socjalnie pozytywnych był w okresie lat czterdziestych, pięćdziesiątych i sześćdziesiątych wieku XIX niemal nieosiągalny. Realizm krytyczny umyślnie propagował kult antybohaterstwa (doprowadzony do *extremum* przez Zolę, a podjęty wcześniej przez Flauberta). Tołstoj twierdził, że wystarczy pokazać „płynność człowieka" (*tiekuczest'*). Dostojewski skarżył się, że podobnie jak i inni pisarze europejscy, współcześni mu, znajdywał ogromną trudność w kreśleniu postaci pozytywnych (*położitielnoje prekrasnoje*). U Gorkiego znów, podobnie w realizmie klasycznym — występuje bohater (ideał pozytywny). Jest nim praca, a więc najzupełniej nowa jakość wynikła z nowych warunków socjalnych. Dla realizmu krytycznego kontynuującego tradycję romantyczną praca jest albo katorgą, albo idyllą. Childe Harold cierpi na splin i gardzi pracą, Ruskin i Walt Whitman piszą o pracy jako o funkcji powrotu do na-

tury, o pracy jako funkcji biologicznej, czymś w rodzaju przyjemnego ćwiczenia gimnastycznego lub ćwiczenia duchowego. Realizm radziecki (np. „Cement" Gładkowa, „Hydrocentrala" Szaginian, „Czasie naprzód" Katajewa, „Jak się hartowała stal" Ostrowskiego) pisze o społecznie sprawdzalnej, bohaterskiej pracy nowobudującego się ustroju, który powstaje nie żywiołowo, ale poprzez świadomy akt woli człowieka.

d) Realizm krytyczny albo ograniczał swój temat do współczesności, albo też co najwyżej zwracał się wstecz. Realizm radziecki zwrócony jest ku przyszłości. Gorki pisał *(l. c.)*: „Stary realizm nie miał przyszłości i odczuwał to. Nasz realizm ma „gwarantowaną" przyszłość i nasi pisarze powinni to odczuwać". I dalej: „Satyryk w odniesieniu do przeszłości, nieubłagany realista w ocenie teraźniejszości i rewolucyjny romantyk w przewidywaniu, w ocenie przyszłości — oto jakim podług mnie powinien być literat — człowiek pochodzący z klasy robotniczej *(wydwiżeniec)*". Za brak zmysłu przyszłości w warunkach, kiedy ta przyszłość już się wykuwała (partia bolszewików) atakował ongiś Lenin Plechanowa. Zmysł ten posiadali wybitni krytycy i pisarze rosyjscy lat sześćdziesiątych. Dobrolubow pisał: „...Trzeba wyrobić sobie w duszy mocne przekonanie o konieczności i możności zupełnego wyjścia z obecnego układu społecznego, aby mieć siłę przedstawić ją w poetycki sposób choćby tonem satyrycznym...", a Sałtykow-Szczedrin („Dzieła zebrane", t. VI, str. 454/8): „zdrowa tradycja wszelkiej literatury pretendującej do znaczenia wychowawczego polega na przygotowaniu gruntu pod to co przyjdzie". To przeczucie przyszłości wynika w naturalny sposób z pewności historycznego zwycięstwa socjalizmu i jest m. in. źródłem romantyzmu rewolucyjnego, planowania artystycznego nowej jutrzejszej rzeczywistości.

e) Łączy się z tym poczuciem lepszej przyszłości — optymizm. Wynika on jak pisze Gorki, z świadomości praw rozwojowych kierujących dziejami *(istoriczeskaja soznatielnost')*. Realiści krytyczni — stwierdza — byli pesymistami i trudno ich za to źle sądzić. Pesymizm bowiem rodziła w nich ich współczesność. A zaletą ich było to, że nie potwierdzali tej współczesności (*otkaz ot wsiego primirienija s diejstwitelnostju*). Jak to wykazał Lenin, Tołstoj mimo protestu („Zmartwychwstanie") nie umiał jeszcze dowidzieć rewolucyjnych sił rosyjskiego chłopstwa, które się dopiero budziło do ostrej walki klasowej. W liście do Dobina z 23. IV. 1933 Gorki podkreślał, że realizm radziecki właśnie dlatego jest optymistyczny, że może potwierdzić swą współczesność, że z niej wychodząc oczekuje lepszej przyszłości i do niej właśnie przygotowuje odbiorców.

f) Realizm krytyczny posługuje się metodą biograficzną. Gonczarow np. pisał, że „prawdziwe dzieło sztuki może przedstawiać tylko ustalone już życie w jakiejkolwiek postaci... (i) nie należy kreślić (postaci) wprost z życia jeszcze nie ustalonego, gdzie formy się jeszcze nie skrystalizowały i nie powstały jeszcze typowe fizjonomie". Tołstoja „Dzieciństwo", „Chłopięctwo" i „Młodość" opisują rozwój Nika Irteniewa jako rozwój naturalny, zoologiczny. Dickensa „David Copperfield" i jego inne tego rodzaju powieści mają również charakte

statyczny. Chronologizują wypadki, sumują lata, ale nie rozwijają indywidualności bohatera. Realizm radziecki operuje metodą dialektyczną. Aleksy Pieszkow z autobiografii Gorkiego zmienia się w zależności od otoczenia. Ścierają się w nim stare osady i zarodki nowych treści psychicznych. Podobni są ludzie z książek Szołochowa (Grzegorz Melechow) i N. Ostrowskiego (Korczagin). W zależności od nowych form socjalnych, od specyficznych warunków zewnętrznych ukształtują się charaktery „młodej gwardii" (Fadiejewa), Mieresjewa („Opowieść o prawdziwym człowieku" Polewoja) i Riabinina („Noc dowódcy" Bieriozko).

g) W końcu, realizm krytyczny w bezwiedny sposób odtwarzał swą klasową przynależność do klasy panującej, ale już nie triumfującej. Jego funkcja polityczna na ogół nie była świadoma, choć łatwa jest do odcyfrowania. Był on protestem w ramach swojej klasy, której granic nie mógł przekroczyć. Realizm radziecki jest świadomie polityczny. Pracuje dla partii, dla swego narodu, w imię interesów całego proletariatu na całym świecie. Gorki pisał o młodych pisarzach: „Powinni szukać natchnienia i materiału w szerokim i burzliwym potoku pracy tworzącej nowe formy życia: powinni żyć możliwie najbliżej twórczej woli naszej epoki, a ta wola jest ucieleśniona w klasie robotniczej" („O literaturze", 3 wyd., str. 343).

ZAKOŃCZENIE

Realizm estetyczny jest pewną metodą artystyczną. W naszej epoce realizm ten ma charakter socjalistyczny. Wyznacza on — z konieczności historycznej — pewne ramy twórczości, ale nie wyznacza jej dróg indywidualnych. Ponownie, jak to na wstępie akcentowałem, trzeba wyraźnie powiedzieć, że marksizm nie uważa realizmu za uniwersalną, gotową receptę na tworzenie dzieł genialnych lub niemal genialnych. Realizm to dyrektywa. Realizm to tyle co perswazja naukowo umotywowana, w stosunku do artysty, który bezwładnie ciążąc ku tradycjom mieszczańskim sądzi wciąż jeszcze, że jest arcykapłanem piękna otoczonym przez motłoch. Nowa formacja socjalna tworzy nowe jakości. Realizm zaprasza pisarza czy plastyka także do arcykapłaństwa, ale innego rodzaju. Arcykapłaństwa pracy wychowawczej poprzez treści socjalne podane w pięknej formie. Realizm to nie frazes ani etykieta. Jest on żywym spontanicznym zjawiskiem, kiedy stykamy się z artystą naprawdę dojrzałym. I takim żywym spontanicznym zjawiskiem powinien być u wszystkich twórców. Na tysiące bowiem różnych a równie wartościowych sposobów można odtwarzać wciąż zmieniającą się, konkretną rzeczywistość. I na tysiące sposobów można ludzi innej pracy (odbiorców) poprzez pracę artystyczną prowadzić do jednego celu: sprawiedliwszej ludzkości. Czy ci, którzy ośmielają się twierdzić inaczej — sofiści, cynicy lub jeszcze nieświadomi — nie wydali już tym samym wyroku śmierci na siebie samych?

Wszystkie cytaty z Marksa i Engelsa bez odnośników w tekście tłumaczone są z *„LITERATURE AND ART" K. MARKS and F. ENGELS, selections from their writings. International Publishers, New York, 1947.*

ROMAN BRATNY

PROPOZYCJE DYSKUSJI O PROZIE I POEZJI

O REALIZMACH — ILE ICH I JAKIE SĄ

„Lud w czasie walki — a z czasem historycy również — lubią uosabia każdy konflikt w dwu rywalach. Jest to krótsze, wygodniejsze w rozmowi a także „romantyczniejsze" i bardziej „dramatyczne" — pisał Kropotki w „Wielkiej Rewolucji Francuskiej".

Mimo że stan naszej krytyki równie mało odpowiada jakimkolwiek rewolu cyjnym analogiom, jak „lud" uczonym w piśmie krytykom, to przecież zda nie Kropotkina wyraża dobrze sytuację istniejącą i dziś na pewnym odcink naszej literatury. Gdy rzeczywistość socjalistyczna podyktowała pisarzowi swó kategoryczny imperatyw: „pisać, by zmieniać świat" — chór starców krytycz nych dopowiedział:... „realizm" i sprawa została załatwiona w myśl cytowa nej na początku tezy. Wrażą „drugą siłą" został mianowany „ekspresjonizm" i krytycy zasnęli spokojnie. Dopiero częste poszturchiwania zmusiły ich d wybełkotania przez sen uzupełniającej ów „realizm" formuły: „socjalistyczny" Teraz już chyba nikt nie ośmieli się snu przerywać!

Faktem jest, że w związku z obiorem nowego władcy: „realizmu socjali stycznego", polska krytyka chciała zawrzeć z nim specyficzne *pacta conventa* Wobec najbardziej żywego kierunku literackiego współczesności zastosowan metodę „jak o zmarłym". Polega ona na znanej formule: „o zmarłym mów dobrze lub wcale". W tym wypadku, aby być szczerym, poważnie nie mó wiono wcale.. *Pacta conventa* milczenia pozwalają przecież — wobec bra ków poddanego próbie krytycznej dyskusji „słownika realizmu socjalistycz nego" — często odkrywać w Kaziu i Stasiu cechy „soc-realistycznego" pre kursorstwa, chociaż Kazio i Staś to poczciwi młodzieńcy, których twórczoś pasuje jak ulał do sztambucha mieszczańskiej literatury.

Nikt nie przypomniał słów Lenina o „prawie do marzenia", nikt nie przy pomniał słów Gorkiego, że „chodzi o przedstawienie rzeczywistości z aspekt przyszłości". A przecież właśnie taki realizm, który p r z e w i d u j e w spra wach decydujących o przyszłej rzeczywistości, w poważnym stopniu prze kreśla nie tylko mieszczańskie tradycje literackie pojęcia „realizm", ale i tra

dycyjny przedział między tym, co jest — a tym, co nie jest „realistyczne". Czy jednak „realistyczne" to znaczy: istniejące, realne? czy może raczej znaczy: również to, co będzie niechybnie urzeczywistnione? Chodzi nam nie o literaturę służącą realiom, lecz o literaturę służącą realizowaniu.

Okres międzywojenny był w Polsce, wbrew pozorom, klasycznym czasem literackiego escapizmu. Nasza literatura błąkała się jak mała Alicja w krainie formalistycznych czarów. Czasem tylko dobrotliwy ojciec Fik usiłował zawołać: „Halo! — tu, do rzeczywistości"; stado krytycznych ciotek zakrzykiwało go zresztą momentalnie formalistycznym jazgotem. Gdy za najlepszego pisarza uważany był Schultz, wtedy dopiero biedna Polska uchodzić mogła za „kawałek Europy". Obok nieodpowiedzialnego, bo nieświadomego siebie, protestu tych, którzy ze śmierdzącej ziemi rzeczywistości wynosili się do nieba fantastyki, istniał w naszej literaturze inny głos — głos naturalistycznej rozpaczy. Obok Schultza mieścił się świetnie Uniłowski. „Wspólnym pokojem", który obaj zajmowali, był międzywojenny pokój mieszczańskiej Europy. Pisarz-naturalista, który wymierzać chciał sprawiedliwość widzialnemu światu siłą całej mądrości, na jaką może się zdobyć swędzący naskórek, dawał diagnozę błędną — socjologicznie jednak równie wymowną, co sam fakt ucieczki jego literackiego kolegi od wszelkiej odpowiedzialności. Nieodpowiedzialna fantastyka uzupełniała naturalistyczny błąd.

Mówi się, że realizm jest jednakowo daleki od błędów obu tych kierunków. „Realizm"? — przecież i w dwudziestoleciu rezydował reumatyczny „mały realizm". Ach, nie — wiadomo przecież, nam chodzi o realizm socjalistyczny. I teraz dopiero nastąpi... milczenie.

Jeżeli w czasie Kongresu Zjednoczeniowego PZPR min. Minc mógł mówić o potężnie rosnącym przemyśle Polski, to odpowiedzialność zapewniała jego słowom socjalistyczna metoda gospodarowania, zawierająca w sobie elementy naukowego planowania. Jeżeli ktoś, stając na pozycjach socjalistycznego realizmu, chce pisać o Polsce, to tylko o takiej Polsce, w której dzieją się sprawy tym planem nakreślone. Nie znaczy to, że jutro ma wyjść powieść obrazująca produkcję obrabiarek za lat sześć, i że to dopiero byłoby dzieło „soc-realistyczne". Znaczy to, że pisarz piszący o dziś musi w nim zawrzeć wszystkie elementy jutra. Znaczy, że do naukowo pewnych fundamentów ma dać artystycznie pewną nadbudowę. Inne będą prawa typizacji bohatera w takiej literaturze: nie będzie nim już człowiek stanowiący syntezę przeciętności, lecz człowiek kryjący w sobie i w swej sytuacji społecznej najwięcej treści typowej dla jutra. Socjalistyczny optymizm nie będzie polegał na tym, że bohaterowie książki „spotkają się w końcu i pocałują", ale na tym, że ukaże się, jak pewien rodzaj niedoli — dziś „typowy" — zatraca swą typowość i jak ją traci ostatecznie. Socjalistyczna prawda o życiu robotnika będzie w tym realizmie czymś więcej niż tylko znajomością jego dzisiejszych stawek zarobkowych i nastrojów (nie ciesz się, Kaziu, i ty, Stasiu, ta wiedza konieczna jest jednak); będzie to

wiedza o jego awansie, który realizuje się na cięższych odcinkach często trudno dostrzegalnie, ale zrealizuje się na pewno. Socjalizm — to poprawa przyszłości dla robotnika. Socjalistyczny realizm — to poprawa w kierunku przyszłości dla pisarza.

Ten realizm — socjalistyczny, a więc kierowany ideą sprawdzającą naukowo swe wytyczne — będzie „organicznie" skłonny do „fantastyki socjologicznie usprawiedliwionej".

Oto program radzieckiego pisarza w ujęciu Żdanowa: „Zadaniem każdego sumiennego pisarza radzieckiego jest pokazać nowe wysokie wartości ludzi radzieckich, pokazać nasz naród nie tylko w dniu dzisiejszym, lecz wglądnąć w jego dzień jutrzejszy, pomóc niby reflektorem oświetlić mu drogę naprzód. Pisarzowi nie wolno wlec się w ogonie wydarzeń, winien on kroczyć w pierwszych szeregach narodu, pokazując mu drogę jego rozwoju...". Na ten temat pisał w zeszłym roku w *Zeszytach Wrocławskich* M. Jakóbiec: „W pracy nad gruntowaniem zasad realizmu socjalistycznego roztrząsają dziś radzieccy teoretycy literatury m. in. pierwiastki rewolucyjno-romantyczne, stanowiące nieodłączny atrybut socjalistycznego realizmu. Hasła do podjęcia tej pracy padły również ze strony Fadiejewa. Przez pojęcie rewolucyjnej romantyki rozumie on twórcze elementy nie mieszczące się w realnej rzeczywistości, lecz w pragnieniu i powinności, w „marzeniu" — występującym w dziele literackim jako żywy obraz, „jako obraz człowieka — nosiciela nowego moralnego i społecznego pierwiastka".

Pisarz więc, który chce sprostać zadaniu, musi operować typem innym niż ten, który wyznaczają mu aktualne statystyki, musi operować sytuacją typową, ale znów inną niż ta, którą mu podaje naturalistyczna obserwacja. Człowiek-typ musi być symptomatem nadchodzącej przemiany charakterologicznej, sytuacja musi mieć pierwiastki symptomatyczne dla tego, co z niej się rozwinie. Burżuazyjna typologia przestaje służyć pisarzowi.

Ten realizm, który obejmie ideał socjalistyczny, okaże się równie daleki od ortodoksji realizmu mieszczańskiego, co od dowolności mieszczańskiej fantastyki. Bohater takiej powieści to oczywiście człowiek z jego ludzkimi słabościami, ale to człowiek duży. Pozorna to jedynie trudność — tworzenie wzorcowych postaci bohaterów na wielką miarę, by nie fantastyczniały, by nie przestały obowiązywać „zwykłego" człowieka. Ostatecznie człowiek to zwierzę szlachetne — ufa wielkości. Żdanow powiedział, że „właśnie dlatego, że państwo radzieckie i nasza partia przy pomocy radzieckiej literatury wychowały młodzież w duchu dzielności, głębokiej wiary we własny siły, właśnie dlatego pokonaliśmy wielkie trudności socjalistycznego budownictwa i osiągnęliśmy zwycięstwo w walce z Niemcami...". Zresztą, szukając innego, „neutralnego" w stosunku do realizmu socjalistycznego sprawdzianu, przypomnijmy tak dydaktycznie ponoć sugestywne w średniowieczu żywoty świętych. Socjalistyczny naukowy romantyzm każe sprawdzać normy ludzkiej wytrzymałości psychicznej kryteriami rzeczywistego bohaterstwa, do jakiego zdolny jest człowiek nowej epoki.

Niestety jednak nasza krytyka nie chce nic wiedzieć o żadnych „normach". Sama nie mogłaby się zresztą poszczycić meldunkiem o realizacji planu. „Planu"? — Tak, starego planu, który streszczają słowa Bielińskiego: „Ruch myśli, jaki się w krytyce dokonywa, przygotować ma nową sztukę, wyprzedzając i zadając cios śmiertelny starej".

W 1872 roku cenzor rosyjski wydał o „Kapitale" Marksa" opinię, że „książka krytykuje objawy nadużyć kapitalistycznych spowodowanych przez nieograniczoną konkurencję, którą w Anglii sprowadza teoria nieinterwencji państwa i wolnego handlu. Cenzor nie znajduje powodu do sądowego ścigania tej książki, tym bardziej że rząd rosyjski nie hołduje zasadzie nieinterwencji w sprawach gospodarczych i zasadzie wolnego handlu".

W analogiczny sposób cenzurkowa krytyka ocenia dziś twórczość wielu naszych pisarzy, „nie widząc powodu do ścigania tej książki, tym bardziej że..." I w tym miejscu mówi się o szacunku dla dorobku kulturalnego przeszłości lub dla postępowej treści, obojętne w jakiej formie jest wypowiedziana. W ten sposób otrzymujemy żywą ilustrację anegdoty o zaspanym „uriadniku" carskim, który „nie widział" sprzeczności między zasadami Marksowego „Kapitału" a praktykami gospodarczymi caratu, bo wszak i ten „nie hołduje zasadzie nieinterwencji". U nas poeci są „postępowi" — piszą przecież pod Eluarda, wprawdzie pod jego koneksje z surrealizmem, ale... Prozaicy „energicznie walczą o postęp", bo — wprawdzie w formie proustowskiego wysięku — likwidują kompleksy inteligenckie. A krytycy? No, ci są najczynniejsi — oni wszystkim przyznają rację.

Chciałbym zakończyć artykuł jakoś „obiektywnie" — bez gniewów i pasji. Może będą mi w tym pomocą notatki z okresu niewoli, gdy jeszcze nie znałem dzieł Kazia i Stasia.

Była to zapewne wina pewnego postu lekturalnego, jaki poprzedził wówczas godziny spędzone nad pierwszym „utopistą" — dość jednak, że wrażenie pierwszej jenieckiej lektury było duże. Do ręki wpadł mi przecież jedynie strzępek książki, w jaki w normalnych warunkach zdecydowałbym się owinąć śledzia. Był to kawałek „Utopii" Świętochowskiego, poświęcony omówieniu książki Morusa.

Morus pisał pod wrażeniem wielkich odkryć współczesnych, rozszerzających ludzkie horyzonty. Gdy odkrywano nowe, dziwne kraje, do społeczności należało odkryć również i w sferze idei nowe społeczeństwo, dzielne i doskonałe. Morus stworzył ciekawy dokument swoistego sumienia społecznego swego czasu, dał wyraz tęsknocie za doskonałością społeczną...

Wkrótce potem miałem możność przeczytać drugą książkę — był to „Robinson Kruzoe". Na tym się możliwości obozowej lektury skończyły. Ze zdziwieniem obserwowałem własne wrażenia. „Utopia" była książką żywą, ciekawą i... „realistyczną". „Robinson" — epopeja mechanicznie odczepionej od społeczności jednostki — był nudny i... fantastyczny. Tak. Epopeja jednostki na wyspie bezludnej była nudna i fantastyczna. Wobec wielkich sił wyzwolonych

przez wojnę właśnie w jednostkach, w poszczególnych „indywiduach", gdy są czynne w ramach zbiorowości, sił zarówno zbrodni, jak bohaterstwa, wobec tych sił jasne było, że zbiorowość decyduje o jednostce. Toteż Morusa poznawałem z pasją: dzieło żywe, ciekawe i... „realistyczne".

W jakimże ostatecznie stosunku do „realizmu" ustawiliby te dzieła nasi krytycy?

W epoce swego powstania „Utopia" była dziełem wyraźnie fantastycznym. „Robinson" opierał się na realnych w zasadzie założeniach fabularnych, na jednostce rzeczywistej. Wydaje się z pozoru, że kryteria „realizmu", takie jakie znają nasi krytycy, powinny przesądzić spotkanie Morus—Defoe na rzecz tego drugiego. W relacji wewnętrznej „normalnego człowieka", choć wojna często tworzyła nowe wyspy bezludne (choćby w ruinach Warszawy po kapitulacji powstania — dla czekających miesiącami na wojska radzieckie ryzykantów), doświadczenia społeczne najnowszej historii zbliżają nas dziwnie do... „realizmu" Morusa. O ile robinsonada stać się mogła realnym doświadczeniem jednostek, o tyle doświadczeniom, planom i marzeniom zbiorowości odpowiada w najszerszym uogólnieniu dzieło społecznej „fantazji". Posłuchajmy: „Sześciogodzinna praca obowiązkowa; wszyscy korzystają z dobrodziejstw, którymi gdzie indziej dysponują uprzywilejowani, dzięki czemu rozwija się sztuka i nauka; powszechne nauczanie publiczne"; ba jest nawet stosunek do państwa jako formy dyktatury klasy: „..toteż przeglądając wszystkie dziś kwitnące państwa nie widzę, dalibóg, w nich nic innego, jak rodzaj sprzysiężenia bogatych, którzy pod płaszczem i pozorem interesów państwa troszczą się jedynie o własną korzyść, wyzyskując wszelkie możliwe sposoby i wybiegi, ażeby to, co niegodziwie zagarnęli, bez obawy stracenia zachować, a następnie, ażeby za najtańszą cenę móc wyzyskiwać pracę ubogich. Te ich pomysły zostały podniesione do godności praw".

„Fantastyka" okazała się realna. Potwierdziła ją pozytywna nauka. Okazała się futuryczna — przyszłościowa.

Czymże okazałby się w końcu „realizm" Defoego? Indywidualizm, naturalizm, jakieś swoiste preludium do nauki o „Übermenschu" w partiach, gdzie innoskórzy Piętaszkowie...

Zróbmy naszym pedantom „krytycznym" dowcip i zacznijmy mówić dla żartu o realizmach w liczbie mnogiej, ale poniechajmy opanowanej już przez nich terminologii, rozróżniającej realizm mieszczański, „drobny" i socjalistyczny.

I tak realizm nr 1 — powiedzmy... futuryczny. Dzieło przekracza rzeczywistość w wizji społecznie i historycznie odpowiedzialnej. Może w dniu swych narodzin być... „utopią" — ale przecież jest ona dyscyplinowaniem rzeczywistości w imię jej wyższej przyszłości — w wymiarach jutra jest „realistyczne".

Realizm nr 2 — powiedzmy aktualistyczny. Dzieło w momencie powstawania będzie naturalistycznym czy socjologicznym opisem — potem dokumentem.

Realizm nr 3 — powiedzmy wsteczny. Dzieło kształtowane na gruncie

rzeczywistości aktualnej czy historycznej dopinguje do życia elementy już w ramach nowej rzeczywistości przegrane.

Przykłady? Pozostając wciąż na „neutralnym" historycznym gruncie, ale odpoczywając zarazem od motywów „utopii" społecznej, weźmy Juliusza Verne. Wyobraźmy sobie, że jego fantazje lotnicze czy „podwodne" mogą być w rękach niezbyt kutego w historii literatury lotnika czy marynarza przyszłości poczytane za przebrzmiałe dzieło realizmu nr 2 — aktualistycznego.

A dzieła tego z kolei realizmu? Jakakolwiek z dziesiątków drobnorealistycznych powieści międzywojennych.

Realizm nr 3? Na upartego można by pod tym kątem zanalizować nawet artystycznie wspaniałą „Trylogię" Sienkiewicza, która w okresie, gdy „budzenie ducha bojowego" jest niepotrzebne, zaszczepia ujemne pierwiastki sarmatyzmu i polskiej kultury gestu.

Teraz już łatwo będzie ustalić pokrewieństwa dawnego i proponowanego schematu. Ale porzućmy żarty! Chodzi przecież tylko o to, by dostrzec, jak dalece nieprecyzyjne są pojęcia, którym brakowało starannej uprawy.

Wiemy, że trudno mierzyć stopień „realizmu" dzieła konfrontując je z własnym prywatnym doświadczeniem — musi istnieć kryterium inne. Kto wie, czy w chwili, gdy sztuką nie sądzącą i nie karzącą pogardzimy już ostatecznie — czy wtedy nie będziemy stopnia „realizmu socjalistycznego" dzieła wywodzić ze stopnia jego kształtującego wpływu. Dziełem pisarza ma być realne oddziaływanie wychowawcze na człowieka.

Istnieje realizm futuryczny, wyprzedzający rzeczywistość, ponaglający ją ku jej przyszłym wymiarom. Życie demaskuje realizm „utopii" szczególnie szybko dziś, gdy socjalizm w sposób naukowo zorganizowany tworzy nowe społeczeństwo, w którym nowy człowiek posługuje się nową techniką. Realizm aktualistyczny (drobny), potwierdzający tylko widzialną rzeczywistość, ma się do tego pierwszego (chyba „socjalistycznego"), jak kwit na metr oddanego do młyna zboża — do programu gospodarczego którejś pięciolatki. Realizm trzeci — pod pokrywką wiernego oddawania rzeczywistości aktualnej czy historycznej w istocie galwanizuje jej umarłe elementy. Wybierajmy! A przede wszystkim przestańmy milczeć o „realizmie".

Ostatnią część artykułu z jego wywodem historycznym traktuję zresztą jako mimowolną ilustrację rewizjonistycznej psychozy, typowej chyba dla wszystkich epok przełomu, nie sprzyjających, niestety, spokojnym snom. Oczywiście, na miarę aktualnej tym książkom współczesności — Defoe był piewcą pionierskiego, zdobywczego, postępowego indywidualizmu. No tak, ale Morus...

K. W. Zawodziński pisał kiedyś w *Odrodzeniu* o „Robinsonie" jako o „nieśmiertelnej książce". Myślę, że koleje, jakie przechodzi nasz sąd o dziele literackim w zależności od „śmiertelnych", zmiennych warunków społecznych, w jakich żyją pokolenia czytające, i płynność tych sądów — stanowią też jakiś wskaźnik żywotności dzieła.

W artykule moim chodziło przecież o coś innego. Chciałbym, by w Polsce,

w czasie gdy na scenach idzie „Wyspa pokoju", nie pojawiały się np. w pracach Komisji Repertuarowej recenzje stwierdzające, że „minął czas sanacyjnej cenzury, w którym podawanie treści politycznych w formach teatru konwencji było pożądane". Chciałbym, by w Polsce, w czasie gdy mamy dostęp do całego dorobku literatury radzieckiej, gdy mamy swoich Rudnickich, gdy pojawiają się tak ciekawe debiuty jak „Nr. 16 produkuje" Wilczka — nie drukowano koleżeńskich recenzji o utworach może godnych wybaczenia, ale nigdy wyróżnienia. Chciałbym, żeby omyłki krytyki nie sięgały zenitu uriadnickiej głupoty opinii carskiego cenzora o Marksie.

A w pierwszym rzędzie chciałbym zaproponować: obudźmy się i podyskutujmy.

PRZED KLASOWYM EGZAMINEM POEZJI

Z rzadka tylko, z okazji jakiejś specjalnej lektury, spotkać dziś możemy dagerotyp przedstawiający eleganckiego pana w obcisłych białych pludrach i pończochach do kolan. Strój wskaże nam równie nieomylnie na epokę historyczną, z jakiej zdjęcie pochodzi, jak i na klasę społeczną, do której należy sfotografowany panek. Podobnie bibliofil czuły na kształt zewnętrzny książki, druk, oprawę, z samego wyglądu określi czas i miejsce jej powstania, warstwę społeczną, dla której była w tym kształcie wydana. Wyrobiony intelektualnie czytelnik dokona tego w trakcie poznawania treści danej książki. System bowiem wyobrażeń, zakres uprawianych treści, forma ich artystycznego porządkowania — charakteryzują epokę i klasę, w której rodzi się utwór.

Wydawałoby się, że powtarzanie tych oczywistych prawd jest zbędne i czytelnik rad by już może popędzić autora: Do rzeczy! o co chodzi? Chodzi więc o to, że w systemie wartościowania utworu poetyckiego zagubiono w Polsce pewne oczywiste kryteria. W pierwszym rzędzie kryterium współczesności dzieła oraz kryterium właściwego kręgu klasowego.

O ile poezja ma odzyskać swój społeczny cel, musi współczesnemu człowiekowi odpowiadać na stawiane przez życie pytania szybko i w zrozumiałym dlań języku, musi przodującej klasie podawać jej literaturę. Tymczasem naszą bieżącą twórczość poetycką charakteryzuje źle pojęta konserwacja „dorobku" przeszłości, naszą praktykę recenzencką — bo o krytycznej w ogóle mowy być nie może — nadmiar formalistycznej „wpływologii", polegającej na rozpatrywaniu dzieła literackiego w zamkniętym literackim szeregu, z pominięciem decydujących przecież, pozaliterackich elementów — jego stosunku do rzeczywistości, do zmieniającego się układu klasowego. W praktyce przeciętnego recenzenta wystarczy jaka taka sprawność w odczytywaniu tego czy innego wzorca, w zaszeregowaniu do tej czy innej szkoły, do jednej z dziesiątków „klasyczności", by zapewnić poecie „należne mu miejsce" na literackim parnasie. Tworzą się całe piętra hierarchii z nieznanych szerszemu ogółowi czytelników autorytetów poetyckich. Nieznanych, bo istotnie sprawdzalne historyczne miejsce w literackim szeregu wartości zapewnia poezji

nie jej stosunek do tradycji, nie ustalone przez recenzenckie niuchanie smaki estetyczne, a jej stosunek do rzeczywistości, ustalona w próbie życia siła budzenia ludzkiego przeżycia w szeregach przodowników przodującej klasy.

Oczywiście stanowisko to nie ma nic wspólnego z jakimś likwidatorskim stosunkiem do wielkiego dorobku kulturalnego ludzkości, który dziedziczy proletariat. Tylko szaleniec lub maniakalny fanatyk mógłby marzyć o rozpoczynaniu kultury „od nowa", od pierwszej litery — ale też tylko maskujący się sprytnie, przestraszony oportunista może naturalne żądanie nowej selekcji starych wartości nazywać „likwidatorstwem".

Właśnie przez bezpośredni stosunek do życia, do problemów klasy, której chce służyć, dojdzie poeta do ustalenia nowej hierarchii wartości historycznych i dopiero poprzez tak uporządkowaną tradycję — do nowej formy sztuki współczesnej, formy budzącej przeżycia przodowników przodującej klasy.

Jakie zakresy treści, jakie elementy formy sprzyjać będą budzeniu tych przeżyć?

Treść najmniej nasuwa wątpliwości, bo obejmie dziś ona oczywiście motywy ideologii proletariackiej. Poezja, walcząc o nowy świat w wymiarach polityki, ogarnie sferę, w tradycjach burżuazyjnej poetyki rezerwowaną dla publicystyki. Poeta będzie musiał najbardziej osobiste, intymne przeżycia wiązać z przeżyciami swej klasy, przez ukazanie ich w wymiarach polityki, walki o nowy świat. Poeta, o jakim myślimy — poeta, którego wiedza o społeczeństwie nadąża za postępem, będzie swą sztuką systematyzował i hierarchizował specyficznie wszystkie zjawiska rzeczywistości. Stąd nie tyle temat, ile sposób jego interpretacji będzie wyznaczał poecie miejsce w tym czy innym układzie klasowym.

Ideologiczny sens dzieła sprawdza tylko jego ideologiczne oddziaływanie. I tu przechodzimy do zagadnienia formy artystycznej, która decyduje, czy poeta deklarujący się politycznie w swym utworze jest tylko we własnym przekonaniu poetą politycznym i postępowym, czy też stanie się nim dla tej klasy, w której imieniu występuje. Słowem, jego stanowisko zobiektywizuje się dopiero w dziele.

W zależności od formy utworu terenem oddziaływania najbardziej nawet postępowego poety może się okazać mieszczaństwo, w ramach którego poetyka z pozoru komunistycznego pisarza znajduje zrozumienie.

Jakie elementy formy sprzyjać będą pełniejszemu włączeniu poety w nową rzeczywistość klasową, jakie elementy warunkują dodatni skutek owego „sprawdzenia" politycznego oddziaływania poety?

Widzę tu dwa zagadnienia. Zajmijmy się nimi kolejno.

O nowatorskiej, rewolucyjnej roli poezji tego czy innego autora stanowić będzie w pierwszym rzędzie język jego utworów. Dziś rewolucyjne przemiany społeczne nakazują poetom, w dobrze zrozumiałym interesie ich sztuki, uproszczenie języka poetyckiego, większą jego komunikatywność. Wiąże się to z potrzebą zastosowania języka prozy do utworu poetyckiego. Już nie „prozaizmów", ale języka: składni, toku zdania. Prowadzi to do zmiany funkcji

zaizmów", ale języka: składni, toku zdania. Prowadzi to do zmiany funkcji rytmu poetyckiego — zmiany sprzyjającej bardziej zmiennym, bardziej nowoczesnym chwytom instrumentującym tempo poszczególnych zdań w wierszu.

Oczywiście w tym ujęciu „łatwy" i „trudny" język w poezji nie ma wiele wspólnego z oceną rozmaitych „szkół poetyckich".

W częstych kontaktach osobistych, zorganizowanym kontakcie redakcyjnym takich czy innych pism masowych i codziennych spotkałem się z dziwnym faktem, że w „dołowym" czytelniku żyją stare, nawet „trudne", konwencje literackie. I tak np. w setkach chyba czytanych przeze mnie wierszy chłopów, pisanych często z potwornymi błędami ortograficznymi, spotykałem dziwaczny i napuszony język nastrojowej poezji... młodopolskiej, będącej przecie wykwitem cyganerii literackiej, marginesu społeczeństwa burżuazyjnego początku naszego wieku. Okazuje się, że o ile w twórcach przełomów literackich słowa i zdania poetyckie dyktują konieczności społeczne, a nie formalne pseudokonieczności logiki artystycznej, to w małokulturalnym, zapóźnionym odbiorcy sztuki dyktują je właśnie „wewnętrzne pseudokonieczności" przestarzałych, obcych klasowo prądów literackich.

Jesteśmy bodaj u źródła drobnomieszczańskich często smaków nowego czytelnika, członka rewolucyjnej przecież klasy. Obserwacja powyższa odnosi się oczywiście i do środowisk robotniczych. Karmiony odpadkami ze stołu sztuki burżuazyjnej, odpadkami, które w dodatku długo leżały na śmietniku tej sztuki, nim do niego trafiły, może być czasami ten nowy odbiorca mimowolną karykaturą tego, do czego prowadzi... niewydarzony smak burżuazyjny.

Stąd nie sądzę, by ktokolwiek mógł się dziś szczycić tzw. „czytelnością" swoich utworów, o ile płynie ona po prostu z czytelności jakiejś starej konwencji literackiej. Bardzo przejściowy to, bardzo wątpliwy sukces.

Dlatego sądzę, że żywa mowa klasy, do której chce się przemówić, a nie mowa znanej jej konwencji literackiej, jest źródłem, z którego należy czerpać. I tu nawiązuję do prostego, naturalnego języka prozy w nowoczesnej poezji. Sądzę, że dla inteligenta bliższym jest język potoczny klasy, w imieniu której chce mówić, niż język znanej tej klasie konwencji literackiej; dla robotnika zaś najtrudniejszym jest właśnie język literackiej konwencji, „aktualnej" dla inteligenta (pseudoklasycznej, awangardowej, obojętne).

Dojście do nowej formy poetyckiej przez odejście od starych form językowych i marsz poprzez obszary języka codziennego — są nieuniknione.

Na marginesie należałoby zająć się jeszcze zagadnieniem tzw. „ludowości" w poezji. „Sięganie do złóż poezji ludowej" oznacza w gruncie rzeczy nie co innego, jak sięganie do tradycji chłopskich, ujętych w martwe już zresztą przeważnie konwencje pieśni. Język „ludu" — proletariatu, kto wie, czy nie byłby bliższy gazecie, niż zbiorom pieśni Kolberga. Nie występuję tu zresztą przeciw tej „tradycyjnej ludowości", chciałbym tylko zaznaczyć, że nie jest ona ani jedynym, ani na pewno najlepszym sposobem czerpania świeżych w sensie poetyckim wartości językowych, sposobem prowadzącym do nowego czytelnika. W tych wymiarach rozpatrzony „konflikt" Majakowski—Garcia Lorca skoń-

czy się przecież na pewno zwycięstwem „gazetowego" Majakowskiego. Przecież o formalnej rewolucyjności Majakowskiego stanowiło w pierwszym rzędzie sprozaizowanie języka poezji, ujętej w specyficzny, estradowy, bojowy rytm, przystosowany do czasów wojennego komunizmu. Nasza rewolucja („rewolucja perswadująca"), kto wie, czy nie sprzyja sprozaizowaniu języka poezji celem nadania mu sprawności logicznej, wymaganej dla wywodu, który ma przekonać.

Sądzę, że pewnikiem jest, iż w żadne wzory epok minionych nie da się zamknąć nowych dążeń sztuki. Nie przesądzając wszystkich formalnych elementów, jakie będą charakterystyczne dla nowej epoki kulturalnej, stwierdzić można, że obok elementów językowych należy próbować postulować i inne jeszcze.

Pisałem kiedyś o „dramatyzacji liryki", rozumiejąc pod tym konieczność zerwania z liryką refleksyjną, wprowadzenia do wiersza wątku kulminującego się dramatycznie. Wychodziłem z założenia, że poezja znająca wspaniałą i na wskróś nowoczesną zasadę zwięzłości może całkowity przebieg dramatu wyrazić w wierszu typowym dawniej dla liryki osobistej. To „uprzedmiotowianie" liryki ma zresztą służyć oderwaniu jej od subiektywizmu, typowego dla mieszczańskiego poety indywidualisty. Dramatyzacja, swoiste posiłkowanie się elementem epickim może mieć i ten skutek, że gdy uwagę czytelnika poprowadzi za sobą wątek dramatycznego wydarzenia wyrażanego przez poetę, znikną dla zaabsorbowanego umysłu drobne trudności nieprzezwyciężonych jeszcze komplikacji języka poezji. Język ten też prędzej dojdzie do większej prostoty, gdy elementem konstrukcyjnym wiersza przestanie być słowo-zdanie, a stanie się wyrażany nim dramat.

Pisząc rozważania o polityczności poezji nie przypadkiem zająłem się sprawami należącymi do warsztatu poety. O polityczności wiersza bowiem w równym stopniu decyduje przecinek lub brak przecinka, co deklaracja polityczna w wierszu zawarta. Innymi słowy — o politycznej funkcji utworu w równym stopniu decyduje jego treść, co i forma. Zapominanie o tym, to świadome czy nieświadome wysługiwanie się umysłowej reakcji.

Piszę o formie, bo sprawy warsztatu poetyckiego nie stanowią niedostępnego dla krytyka i odbiorcy sztuki sanktuarium. Leczenie naszej poezji, zarażonej hermetyzmem i społeczną izolacją, nie da się zacząć bez wielkiej reformy warsztatu nowoczesnego poety. Sprawa zastosowania nowoczesnej formy do nowoczesnej treści da się rozwiązać tylko wtedy, gdy postulaty formalne i treściowe będą traktowane nierozłącznie. Kiedy mówię o komunikatywności języka, o czytelności wiersza, nie chodzi mi jedynie o jasną, prostą budowę zdań, o przejrzystość myśli poetyckiej. Komunikatywność pojmuję również jako operowanie w poezji obrazami i myślami, które są bliskie tej klasie społecznej, z którą jesteśmy związani i wspólnie walczymy. Z drugiej strony, mówiąc o ideologicznej sensowności wiersza, rozumiem pod tym i język dostatecznie współczesny, by wyrażony nim sens stał się przeżyciem masowego czytelnika.

Konieczności społeczne niosą ze sobą i formalne odrodzenie poezji polskiej. Uczciwa troska o dzieło literackie każe nam wołać o odświeżenie kręgu problemów poetyckich, o odświeżenie i uproszczenie języka poezji przez wprowadzenie doń języka potocznego, o rewolucję formy poprzez dramatyzację wątku lirycznego. Wszystko to ma na celu nie tylko rehabilitację funkcji poezji, ale i perspektywy jej własnego wzrostu.

Dziś, gdy stoimy w obliczu wielkiej ofensywy kulturalnej, gdy musimy pamiętać o formach masowego oddziaływania literatury, gdy walczymy o tanią książkę, gdy organizujemy pisma masowe, gdy realizujemy ustawę biblioteczną, gdy coraz częściej wstępujemy na estrady świetlicowe, gdy...

Dziś musimy z tym większą czujnością rozpatrywać zagadnienie politycznej wartości, klasowego stanowiska pisarza. Upowszechnienie kultury wymaga bowiem mechanizmu bardziej złożonego niż maszyna rotacyjna. Ujęcie sztuki jako pewnego rodzaju niezmiennej wartości absolutnej, którą należy jedynie szerzej rozprowadzić, której należy jedynie przy pomocy pociągnięć administracyjnych podstawić grunt pod nogi, skoro się obraca w absolutnej próżni — byłoby ujęciem typowo idealistycznym. Rewolucja kulturalna nie może się dokonać drogą zmian wyłącznie ilościowych. Bez zmian jakościowych, o których mówiliśmy, poezja nie zyska na popularności; a zyskując dziś właśnie pewne mechaniczne możliwości dotarcia do mas ludowych, musi tym prędzej, tym gwałtowniej ulec zmianom jakościowym. Nie można tylko powielać istniejącej literatury — trzeba, nie tracąc niczego z wartości historycznych, tworzyć literaturę nową — nową poezję.

FEDERICO GARCIA LORCA

ŚMIERĆ ANTONITA EL CAMBORIO

W pobliżu Gwadalkwiwiru
wrzawa śmierci się rozległa.
Głosy antyczne wokoło
głosu męża walecznego.
Ukąszenia dzika wrogom
w buty zajadle powbijał.
W wirze walki dawał susy
śliskie niby grzbiet delfina.
I wykąpał we krwi wrażej
szal karmazynowy własny,
lecz były cztery sztylety
i musiał na koniec zgasnąć.
Kiedy gwiazdy przekłuwały
lancami toń wody bławej,
kiedy sen się śnił buhajom
o lewkoniach i o brawach,
w pobliżu Gwadalkwiwiru
rozległa się śmierci wrzawa.

*

Antonio Torres Heredia,
Camborio o gęstych włosach,
smagły zielenią księżyca,
z walecznego męża głosem!
Któż to odebrał ci życie,
kędy Gwadalkwiwir płynie?
— To Benemeji synowie,
to moi czterej kuzyni.
Innym nie pozazdrościli,
tylko mnie jęli zazdrościć
butów żółtych, medalionów

ze słoniowej białej kości
i skóry oliwką natartej
i jaśminową wonnością.
— Aj, Antonito el Camborio,
godzien jesteś cesarzowej!
Wspomnij sobie na Maryję,
gdy umierać przyjdzie tobie.
— Aj, Federico Garcia,
czy Gwardię Cywilną widzisz?
Już moja talia złamana
jak wałek kukurydzy.

Trzy rany miał krwią broczące
i leżąc na boku skonał.
Żywa moneta, co więcej
nigdy nie powróci do nas.
Głowę jego na poduszce
ułożył idący anioł.
Inni, osłabli od wstydu,
jasną lampę zapalają.
Do Benemeji gdy przyszli
Heredia czterej kuzyni,
już umilkła wrzawa śmierci
kędy Gwadalkwiwir płynie.

NIEWIERNA MĘŻATKA

I to ja ją wiodłem, wierząc,
że jest dziewczyną, nad rzekę,
a ona już miała męża.

Ta noc leżąca w Santiago
nie ustępowała jeszcze.
Pogasły wszystkie latarnie
i jęły żarzyć się świerszcze.
Gdzieś u ostatnich zaułków
śpiących jej piersi dotknąłem.
I wychyliły się nagle
jak bukiety hiacyntowe.
Jej nakrochmalone halki
w moich uszach zaszumiały,
jak gdyby sztuka jedwabiu
pruta dziesięciu nożami.

Bez światła srebrnego w wierzchołkach
drzewa wzrastają daleko,
a psów widnokrąg w oddali
naszczekuje hen za rzeką.

*

Już jeżyny i sitowie
i głogi daleko w tyle.
Tu dla niej pod sploty włosów
dołek w piasku uczyniłem.
Już precz odrzuciłem szal swój.
Ona suknie swoje zdziera.
Ja już pas swój z pistoletem.
Ona swe gorsety cztery.
Ni tuberozy, ni muszle
nie mają skóry tak gładkiej,
ani kryształy w księżycu
nie jarzą się blaskiem takim.
Jak dwie zaskoczone ryby
jej biodra się wymykają,
na poły są pełne chłodu,
a na poły pełne żaru.
Jeszcze tej nocy jechałem
najlepszą z dróg na źrebicy
bez strzemion i bez wędzidła,
maści perłowej macicy.
Nie powiem, bom jest mężczyzną,
co ona mówiła do mnie.
Światło rozumu wskazuje,
bym był ostrożny ogromnie.
Teraz, pobrudzoną piaskiem
i pocałunkami, wiodłem
znad rzeki. Szpady irysów
biły się z wiatrem chłodnym.

Ja — jak to ja, byłem dla niej
jak prawdziwy Cygan z lasu.
Dałem jej pudło do szycia
duże i żółtego atłasu,
ale się kochać w niej nie chcę,
bo własnego męża mając
mówiła, że jest dziewczyną,
kiedym nad rzekę brał ją.

PRECIOSA I WIATR

Na księżycu z pergaminu
Preciosa nadchodząc grała.
Przyszła ziemnowodną ścieżką
drzew laurowych i kryształów.
Cisza bez gwiazd, uciekając
od brząkania, wreszcie ginie,
gdzie morze bije i śpiewa
swą noc, pełną ryb w głębinie.
Między górskimi szczytami,
strzegąc w mroku białych wieżyc,
w których Anglicy mieszkają,
usnęli karabinierzy.
A cyganie ponad wodą,
aby się zabawić, wznoszą
altany z muszli ogromnych,
gałęzie zielonych sosen.

*

Na księżycu z pergaminu
Preciosa grała swe pieśni.
Podniósł się, gdy ją zobaczył
ten wiatr, który nigdy nie śpi.
Święte Krzysztofisko nagie,
pełne języków niebiańskich,
patrzy na dziewczę, grające
słodki nieobecny kaprys.

Dziewczyno, pozwól mi podnieść
twoją suknię, abym ujrzał.
Zakwitnij w mych starych palcach
swego łona białą różą.

*

Preciosa rzuca tamburyn
i umyka, nie czekając.
Wiatr-ludzisko prześladowca
ze szpadą gorącą gna ją.

Faluje morze w poszumach
i nagle oliwki bledną.

Śpiewają flety cieniste
i dźwięczy gładki gong śniegu.
Precioso, biegnij, Precioso,
bo chwyta cię wiatr zielony!
Precioso, biegnij, Precioso!
Patrz, z której nadchodzi strony
satyr niskich gwiazd, swoimi
językami oświetlony!

*

Preciosa wciąż pełna trwogi
wchodzi do domu, gdzie mieszka
o wiele bardziej wyniosły
niż sosny konsul angielski.

Już przestraszeni krzykami
trzej karabinierzy gonią
w czarnych płaszczach przepasanych
i z kapturami na skroniach.

Anglik podaje Cygance
chłodnego mleka we dzbanie
i jałowcówkę w kielichu,
której Preciosa nie pragnie.

I póki powiada ludziom
swoją przygodę, płacząca,
pośród dachówek łupkowych
wiatr oszalały kąsa.

Przełożył *Jerzy Ficowski*

EGON NAGANOWSKI

TĘSKNOTA ZA OJCZYZNĄ

Wśród tragedii emigracyjnych, tragedii ludzi, których hitlero-faszyzm wygnał z ojczyzny i rzucił w obce kraje na łup tęsknoty i zwątpienia, szczególnie wstrząsający był los austriackiego pisarza i wielkiego Europejczyka — Stefana Zweiga. Wstrząsający dlatego, że Zweig, straciwszy wiarę w zwycięstwo słusznej sprawy, sam pozbawił się możności oglądania wolnej Austrii i wolnej Europy, popełniając wraz z młodą (drugą) żoną samobójstwo na ziemi brazylijskiej. Pozostając poza zasięgiem siepaczy, żyjąc w bezpiecznym Petropolis, mieście hortensji i goździków, padł mimo to ofiarą barbarzyńskiego systemu. Dnia 23 lutego 1942 r. literatura europejska straciła znakomitego nowelistę i biografa, a myśl europejska wybitnego przedstawiciela szczupłej garstki prawdziwych humanistów, wiernych ideałom Erazma z Rotterdamu.

Patrząc na całokształt twórczości Stefana Zweiga, która — licząc od chwili druku pierwszych wierszy 17-letniego młodzieńca w piśmie *Die Gesellschaft* (r. 1898) — objęła równo lat 44, można bez trudu odkryć jej humanistyczny nurt. Wyszedłszy dość prędko z na poły beztroskiej, na poły melancholijnej atmosfery dawnego Wiednia, liryczno-impresjonistycznego Wiednia Hoffmannsthala, Arthura Schitzlera i Hermanna Bahra, dzięki licznym podróżom po Europie, Azji, Afryce oraz Północnej i Środkowej Ameryce Zweig poczuł się niebawem obywatelem całego świata, nie znoszącym nacjonalistycznej parafiańszczyzny. Przemierzając tysiące kilometrów między granicami Chin a Kanałem Panamskim odkrył, że człowiek mimo pozornych różnic jest zawsze i wszędzie taki sam, zawsze i wszędzie doznaje podobnych wzlotów i upadków. Pragnie wolności, swobodnego rozwijania swych możliwości, swego talentu. I zasługuje na głębokie współczucie, gdy z własnej lub cudzej winy okazuje się niegodnym człowieczeństwa, gdy niszczy, zamiast tworzyć, nienawidzi, zamiast kochać życie i bliźnich.

Odkrywszy te ogólne prawdy, Stefan Zweig poczuł się powołanym do sprawdzenia ich na podstawie długiego szeregu analiz psychologicznych, analiz bohaterów wziętych z wyobraźni lub rzeczywistości. Był tropicielem wewnętrznych światów, składających się razem na wszechświat człowieczeństwa. To brzmi trochę patetycznie, ale oddaje istotny sens. Zweig jest u nas i gdzie in-

dziej przede wszystkim znany jako odtwórca losów wybitnych ludzi, artystów, myślicieli oraz odkrywców, władców i mężów stanu.

Te biografie, mające być — jeżeli chodzi o grupę pierwszą — według słów samego autora „poetycko-essayistyczną typologią ducha", wyprzedziła jednak czasowo „typologia uczucia", seria mistrzowskich nowel, rozpoczęta w r. 1911 tomem pt. „Erstes Erlebnis" (zbiory dalsze: „Amok" — 1923, „Verwirrung der Gefühle" — 1926, „Kleine Chronik" i in.).

Nowele Zweiga są zgodnym zdaniem krytyków, oczywiście z wyjątkiem hitlerowskich, wietrzących wszędzie tylko cechy „żydowskie" — klejnotami literatury niemieckiej. Odnosi się to szczególnie do utworów zawartych w „Pierwszym przeżyciu" i w „Małej kronice". Z nieporównaną subtelnością autor ukazuje tu zderzenie się na wpół świadomej psychiki dziecka (tom przedwojenny) względnie naiwnej psychiki prostych lub uduchowionych ludzi (tom powojenny) z demoniczną siłą własnych i cudzych popędów, z przemocą niezrozumiałego dla nich zła. Ów mały Edgar, postawiony między dwojgiem dorosłych (matką i jej kochankiem), żarliwie kochający oboje, by — poczuwszy się haniebnie oszukanym i odsuniętym — zaznać po raz pierwszy cierpkiej rozkoszy nienawiści („Paląca tajemnica"), jest równie tragiczny jak stary wiedeński Żyd-bibliofil, który żyjąc w innym świecie i nie zdając sobie sprawy, że trwa wojna, najspokojniej wysyła listy do zagranicznych antykwariuszy, za co zostaje posądzony o szpiegostwo i osadzony w więzieniu. Największe wrażenie wywiera jednak pierwsza, niewielka nowela z „Małej kroniki" pt. „Epizod nad jeziorem genewskim".

W oszczędnych słowach opisał tu Zweig zdarzenie posiadające symboliczną wymowę dla naszych czasów. Borys, prosty żołnierz rosyjski, przeniesiony ze swą jednostką podczas wojny do Francji, ucieka z oddziału, trawiony tęsknotą za domem i rodziną. Wyobrażając sobie, że na drugim brzegu jeziora genewskiego leży Rosja, usiłuje dotrzeć do upragnionego celu. Tonącego ratuje rybak z pobliskiej wsi. Między nim a Borysem wywiązuje się — za pośrednictwem pewnego człowieka, znającego rosyjski — krótka rozmowa, w której rybak stara się wytłumaczyć, że póki trwa wojna, Borys nie będzie mógł wrócić do ojczyzny, bo dzieli go od niej wiele obcych i wrogich krajów, zamieszkałych przez wielu obcych i wrogich ludzi, którzy go nie przepuszczą. „Ale ja im przecież nic nie zrobię! — pada odpowiedź. — Wyrzuciłem karabin. Dlaczego nie mieliby mnie puścić do żony, skoro ich o to poproszę w imię Chrystusa?... Pomóż mi..." Rybak nie mógł pomóc, „żaden człowiek nie może teraz pomóc drugiemu..." Borys wraca więc na brzeg i rzuca się do wody. Gdy wyłowiono następnego dnia zwłoki, spisano protokół, „a ponieważ nie znano nazwiska obcego, postawiono mu tani, drewniany krzyż na grobie, jeden z tych krzyży znaczących bezimienny los, którymi nasza Europa jest obecnie pokryta od krańca do krańca...". „Epizod nad jeziorem genewskim" to opowieść o klęsce człowieka, który doszedłszy do przekonania, że jego rzeczywistość nie mieści się w złej i wrogiej rzeczywistości świata, załamuje się

psychicznie i sam zadaje sobie śmierć. W historii Borysa przepowiedział bezwiednie Stefan Zweig swój własny tragiczny koniec.

Z biegiem czasu Zweiga fascynuje coraz bardziej tajemnica genialności, genialności pojętej jako jeszcze jedno zjawisko ogólnoludzkie, jako czynnik rozwoju humanizmu, podciągający wzwyż wszystkie narody i stanowiący wspólne dobro ludzkości. Wielcy ludzie przeszłości i teraźniejszości towarzyszyli Zweigowi przez całe życie.

Już za młodu dokonał licznych przekładów wybitnych poetów literatury światowej (szczególnie Verhaerena), potem w „Cyklu lirycznych posągów" opiewał wierszem Rodina, Dostojewskiego, Gustawa Mahlera i in., a w miniaturach pt. „Sternstunden der Menschheit" dał 12 krótkich utworów, będących czymś pośrednim między historycznymi nowelami a poetycko-historycznymi essayami.

Te małe arcydziełka łączą tę część dorobku pisarskiego Stefana Zweiga, którą można by nazwać fikcją wyobraźni, z częścią drugą, którą dałoby się ująć pod mianem fikcji rzeczywistości. Bezsprzecznie bowiem wielkie zweigowskie portrety, mimo że opierają się na sumiennych badaniach źródłowych, są w większości raczej literackimi wizjami niż biografiami w sensie ściśle historycznym. Kładąc główny nacisk na interpretację psychologiczną, Zweig nie tylko odtwarzał, ale i stwarzał swoje modele, pozostając jednak wiernym ich zasadniczym tendencjom. W ogniu pasji pisarskiej przetapiał kruszce cudze — ile przy tym wtopił pierwiastków własnych, trudno czasem orzec. Charakterystyczna jest pod tym względem wspomniana „typologia ducha", obszerny cykl pod ogólnym tytułem „Die Baumeister der Welt" („Budowniczowie świata"), obejmujący w każdej części po trzy postaci, których życie, psychika lub dzieła wykazują jakąś wspólną dominantę („Balzac — Dickens — Dostojewski", 1919; „Hölderlin — Kleist — Nietzsche", 1925; później „Casanowa — Stendhal — Tołstoj" i „Mesmer — Mary Baker Eddy — Freud").

Z dużej liczby portretów namalowanych przez Zweiga, wśród których nie brak też rzeczy słabszych, o przewadze fabuły anegdotycznej, jak np. popularna „Maria Antonina" (1933), na pierwszym miejscu trzeba postawić „Fouché'go" („Josef Fouché. Bildnis eines politischen Menschen"), a przede wszystkim „Erazma z Rotterdamu" i „Balzaka", „wielkiego" Balzaka, w odróżnieniu od „małego", z r. 1919. Dwa te dzieła są tak znamienne dla Zweiga — pisarza i humanisty, że musimy się przy nich na chwilę zatrzymać. Rozpocznę od „Balzaka", ponieważ wcześniejszy „Erazm" łączy się ściśle — jak zobaczymy — z głośną autobiografią pisarza pt. „Świat wczorajszy".

Nad „Balzakiem" Zweig pracował 10 ostatnich lat swego życia. Prawie ukończony rękopis uzupełnił po jego śmierci z notatek przyjaciel pisarza, Richard Friedenthal i wydał obecnie w Szwecji (Berman — Fischer Verlag, Stockholm, str. 600). Balzak jest dla Zweiga wielką syntezą ludzkich skłonności i dążności, jest nie tylko autorem, lecz i uosobieniem „Komedii ludzkiej", symbolem siły witalnej, rwącego potoku życia, przyjmującego w siebie

setki drobnych strumieni, syconych z najróżniejszych źródeł i pokładów. Malując szczegółowy obraz sangwinika nie znającego miary ani w ascezie, ani w użyciu, fantasty i zarazem realisty, człowieka o żelaznej i tytanicznej woli, ulegającego raz po raz najosobliwszym zachciankom i dziwactwom, wielbiciela światowego szychu i prostoty, kochanka księżnych, reakcjonisty i postępowca, kłamcy, mistyfikatora, żarłoka i utracjusza, wiecznie tropionego przez wierzycieli, postrachu wydawców i zecerów, niefortunnego geszefciarza i kombinatora, a z tym wszystkim genialnego „Szekspira epiki", twórcy nowoczesnej powieści społecznej — otóż malując ten szczegółowy obraz Zweig dał wyraz głębokiej miłości do życia, namiętności do tropienia ludzkich tajemnic. „Balzac" jest dziełem humanisty, lepiej powiedziawszy: jest marzeniem humanisty o pełni życia, tak jak „Erazm" jest hołdem humanisty dla pełni i swobody myśli, dla dostałej i wyrozumiałej mądrości wiecznie zagrożonej przez fanatyzm i nietolerancję.

Zweig nazwał kiedyś „Erazma z Rotterdamu" („Triumph und Tragik des Erasmus von Rotterdam", 1934) „zakapturzoną autobiografią". Tak jest w istocie. Erazm był dla Zweiga postacią bliską, tak bliską, że rysując jego kontury, portretował zarazem siebie samego, a jak chce np. krytyk Karl Heinz Hagen — przede wszystkim siebie samego. Siebie i swoje czasy, mające wiele wspólnego z czasami Erazma, kiedy to na wyrównującą różnice i pośredniczącą działalność humanisty padały niespokojne cienie proroków i totalistów ducha, Lutra, Kalwina, Zwinglego i innych.

Któż nie dostrzeże daleko idącej analogii czytając o Erazmie, „że spośród wszystkich pisarzy i twórców Zachodu był on pierwszym świadomym Europejczykiem, pierwszym walczącym miłośnikiem pokoju, najwymowniejszym rzecznikiem humanistycznych, przyjaznych światu i duchowi ideałów". I że „uległ w walce o sprawiedliwe, bardziej pojednawcze ukształtowanie duchowego świata, który to los tragiczny czyni go tym bliższym naszemu braterskiemu uczuciu"?

„Erazm z Rotterdamu" jest książką pesymistyczną, napisaną w okresie nadciągającej burzy, pełną niedobrych przeczuć co do możliwości zapobieżenia katastrofie. Pesymizm ten wypływał z jednej strony z trzeźwego zdania sobie sprawy z ówczesnego stanu rzeczy, a z drugiej — z gorzkich doświadczeń całego życia, które pouczyły Zweiga, że wolny, niezależny duch jest bezsilny wobec przemocy posługującej się dla swoich niecnych celów ludzkimi namiętnościami i ludzkim zaślepieniem. Na cóż zdało się długoletnie ostrzeganie, na cóż szerzenie idei porozumienia między narodami, jaki skutek odniosły różne konferencje, proklamacje i apele? „Odwróciły one zło może chwilowo, odwlekły je — stwierdził Zweig w jednym ze swych przemówień wygłoszonych w Ameryce w r. 1938 — ale nie zmieniły moralnego, a raczej niemoralnego położenia świata. Wydaje się, że rozsądek zawiódł wobec megafonów, za których pomocą propaganda wykrzykuje swoje hasła...".

Kiedyś, gdy Zweig pisał dramat pt. „Jeremiasz" (1917), będący żywioło-

wym rozprawieniem się z problemami wojny, wierzył jeszcze w moc słowa, w moc pozornie bezbronnego, lecz silnego wiarą i duchem proroka. Kiedyś — również podczas pierwszej wojny światowej — Zweig przebywając w Szwajcarii nawoływał wspólnie ze swym serdecznym przyjacielem Romain Rollandem i innymi pisarzami pacyfistycznymi do zaprzestania rzezi i łudził się, że to może mieć praktyczne znaczenie. Kiedyś wreszcie — już po wojnie — Hermann Bahr wyraził się o Zweigu: „Sądzi on, że skoro wbije się ludziom w głowę, jak pięknie by było, gdyby byli takimi, jakimi być powinni, skoro zapuka się dostatecznie głośno do ich sumień, do ich rozsądku i serca, to... powiedzą „proszę" i otworzą swe wnętrza idei wiecznego pokoju, sprawiedliwości i miłości do wrogów..." To wszystko było kiedyś. Potem z każdym rokiem rzeczywistość coraz boleśniej zadawała kłam żarliwej ufności idealisty, aż słodycz wiary zmieniła się w gorycz rozczarowania, w tragizm zwątpienia. Rozdzierającą skargą humanisty jest właśnie autobiografia pt.: „Świat wczorajszy. Wspomnienia Europejczyka" („Die Welt von gestern. Erinnerungen eines Europäers. Suhrkampf-Verlag, Berlin, 1948; poprzednie wydania: angielskie — Londyn, 1944, niemieckie — Stockholm, 1944). Złe przeczucia z „Erazma" sprawdziły się, „świat wczorajszy" śmiertelnie chory legł w agonii...

Chcąc określić autobiografię Zweiga jednym słowem trzeba powiedzieć, że jest ona pasjonująca. Trudno się od niej oderwać. Fascynuje rytmicznym językiem, prostym, jasnym stylem, plastyką obrazów, wielką skromnością autora, ciepłem uczucia, uczciwością spostrzeżeń i sądów. Ta bijąca w oczy uczciwość i szlachetność serca (podkreślana przez wszystkich bez wyjątku krytyków — bez względu na wyznawany światopogląd) sprawia, że nawet nieco jednostronna, przeidealizowana wizja dawnej cesarsko-królewskiej Austrii, dawnej mieszczańsko-liberalnej Europy, nie razi nadmiernie. I to tym bardziej, że Zweig, mimo zrozumiałego sentymentu dla złotego okresu młodości, nie skąpi jednak krytycznych, jakże słusznych uwag pod adresem ówczesnych stosunków.

Na kartach książki odżywają upajające marzenia sprzed pierwszej wojny światowej, złudzenia co do siły pacyfistycznych, humanitarnych i humanistycznych ideałów. Ale jednocześnie powstaje obraz rzeczywistości kryjący w sobie elementy wieszczące nieuchronny koniec mieszczańskiemu światu, światu niezdolnemu do skutecznego przeciwstawienia się nadchodzącemu barbarzyństwu.

Można tu sięgnąć po cytat do innego, jeszcze nie wymienionego dzieła Zweiga, a mianowicie do jego jedynej powieści pt. „Niecierpliwość serca" („Ungeduld des Herzens", wyd. pośmiertne: Bermann-Fischer-Verlag, Stockholm), w której czytamy: „Najgorsze rzeczy na tym padole zostały zawinione nie przez zło i brutalność, lecz prawie zawsze przez słabość". To trafne spostrzeżenie ma bezpośredni związek z „światem wczorajszym", jakim go Zweig widział i opisał. W dalszych rozdziałach książki ten właśnie punkt widzenia przejawia się coraz wyraźniej. Zweig oskarża nie tyle „złych", ile naiwnych i zaślepionych „dobrych", że do zła dopuścili, oskarża ludzkość, że nie strzegła dostatecznie swych najwyższych dóbr, że nie słuchała ostrzegawczych głosów.

Czasy międzywojenne są dla Zweiga równoznaczne z obroną przed zwątpieniem, nim się stały obroną przed rozpaczą i rozpaczą samą. Usiłuje zatrzymać nadzieję, szuka jej po różnych krajach, w umysłach i sercach wybitnych ludzi, z którymi się stykał. Spośród bogactwa obrazów, charakterystyk i portretów szczególnie ciekawe i celne są wrażenia z Moskwy (gdzie Zweig jako delegat pisarzy austriackich brał udział w obchodzie setnej rocznicy urodzin Lwa Tołstoja w r. 1928) oraz opisy odwiedzin u Gorkiego w Sorrento i u „wewnętrznego emigranta" Benedetta Croce w Neapolu.

„Nie było nic osobliwego w jego rysach — czytamy o Gorkim — można było sobie wyobrazić tego wysokiego, chudego mężczyznę o słomianych włosach i szerokich kościach policzkowych jako woźnicę na koźle dorożki, jako skromnego szewca lub zaniedbanego włóczęgę — nie był niczym innym jak tylko „narodem", skoncentrowaną praformą rosyjskiego człowieka. Na ulicy byłoby się przeszło koło niego nie zwróciwszy nań uwagi... Dopiero gdy się siedziało naprzeciw niego i gdy zaczynał opowiadać, widziało się, z kim się ma do czynienia... Jego witalność była cudowna, żył ze zniszczonym płucem na przekór wszelkim prawom medycyny, podtrzymywała go niesamowita wola życia, żelazne poczucie obowiązku. Każdego rana pracował nad swą wielką powieścią, stawiając czytelne, kaligraficzne litery, odpowiadał na setki pytań, z którymi zwracali się doń młodzi pisarze i robotnicy jego ojczyzny. Przebywać z nim znaczyło dla mnie przeżywać Rosję... wieczystą, szeroką, silną i mroczną duszę narodu".

Tak się złożyło, że za bytności Zweiga w Sorrento odwiedzili Gorkiego marynarze z sowieckiego okrętu, chcąc zobaczyć „swego pisarza". Wnieśli coś ze swobodnego, wolnego ducha nowej generacji. Obaj pisarze byli zachwyceni. „Przez cały wieczór — opowiada Zweig — świeciły mu się (Gorkiemu) oczy. A gdy go zapytałem: „Wydaje mi się, że najchętniej byłby pan z nimi pojechał do domu", zdziwił się i spojrzał na mnie bystro. „Skąd pan to wie? Rzeczywiście, do ostatniej chwili zastanawiałem się, czy nie mam wszystkiego zostawić, książek, papierów i pracy, i pojechać z tymi młodymi chłopcami na ich okręcie w niebieską dal. Wtedy byłbym znów wiedział, czym jest Rosja. Z daleka od kraju zapomina się o najlepszym, nikt z nas nie stworzył jeszcze czegoś dobrego na obczyźnie".

Celowo zatrzymałem się dłużej przy tym fragmencie. Widać zeń, jaką wagę przykładał Zweig — Europejczyk, Zweig — obywatel całego świata do utrzymania ścisłego kontaktu z bliższą ojczyzną. Mógł podróżować, mógł się włóczyć po kontynentach, ale nie mógł żyć bez świadomości, że każdej chwili droga do Austrii stoi dlań otworem. Będąc wrogiem ciasnego nacjonalizmu, był zarazem prawdziwym patriotą, dla którego ziemia ojczysta jest naturalną glebą, zapewniającą normalny rozwój człowiekowi i jego dziełu. Myśl o stałej emigracji przejmowała go przerażeniem. Gdy stała się rzeczywistością, Zweig stracił grunt pod nogami, zawisł w koszmarnej próżni. Wyśmiany w Wiedniu jako „puszczyk" i „Jeremiasz" — przed upadkiem Austrii, spoty-

kając się w Londynie (gdzie od r. 1934 przeważnie przebywał, zbierając materiały do „Marii Królowej Szkockiej") z naiwną wiarą w pokojowość Hitlera — jeszcze po upadku Austrii, czuł się coraz bardziej bezdomny i obcy wśród ludzi. „Europa zdała mi się skazana na śmierć przez własne szaleństwo, Europa, nasza święta ojczyzna, kołyska i panteon naszej zachodniej kultury".

Gdy wybuchła wojna, Zweigowi — jako wrogiemu (o, ironio!) obcokrajowcowi — groził nowy cios: internowanie w Anglii, bo przecież z woli Hitlera wszyscy Austriacy stali się „automatycznie" Niemcami. Zweig musiał się starać o paszport tzw. bezpaństwowca. Z pozycji gościa spadł przez noc do roli wygnańca, któremu można każdej chwili odmówić prawa azylu. „Najbardziej umiłowany cel — pisze — dla którego poświęcałem wszystkie me siły i wszystkie me przekonania w ciągu 40 lat, pokojowe zjednoczenie Europy, został unicestwiony, zhańbiony. To, czego się bardziej obawiałem niż własnej śmierci, wojna wszystkich przeciwko wszystkim, rozpętała się po raz drugi. Ja, który przez całe życie mozoliłem się nad utworzeniem duchowej jedności między ludźmi, poczułem się w tej godzinie, wymagającej niezłomnego braterstwa więcej niż każda inna, nagle odepchnięty, niepotrzebny i samotny jak nigdy dotąd".

Na roku 1939 „Świat wczorajszy" nagle się urywa. „Bezdomnego Erazma" trawi niepokój. Mimo że otrzymał w końcu paszport brytyjski, czuje się w Anglii źle. W r. 1940 przenosi się do Nowego Jorku, a potem do Brazylii, gdzie go nadzwyczaj mile przyjęto. Ale i tam nie zaznał już szczęścia. Spłaciwszy gościnnemu krajowi dług wdzięczności piękną książką pt. „Brazil, Land of the Future" (1941), pod świeżym wrażeniem upadku Singapore'u postanawia ostatecznie odejść ze świata, który nie był już jego światem.

„...Moja energia człowieka bez ojczyzny wyczerpała się podczas długich lat tułaczki" — pisze w ostatnim liście, skierowanym do prezydenta Brazylii Getulio Vargasa. „Dlatego uważam, że nadszedł czas, aby zakończyć życie, które poświęciłem wyłącznie umysłowej pracy w przekonaniu, że powszechna i osobista wolność jest największym skarbem na ziemi. Żegnam serdecznie wszystkich przyjaciół! Może im będzie dane ujrzeć świt po tak długiej nocy! Ja, zbyt niecierpliwy, idę mu na spotkanie".

Ta sama „niecierpliwość serca", która kiedyś popchnęła ku śmierci Borysa z „Epizodu nad jeziorem genewskim", wskazała teraz drogę Zweigowi. Poszedł nią z tęsknoty za wolną Austrią, wolną Europą, wolnym i sprawiedliwym światem — za duchową raczej niż materialną ojczyzną humanisty. Właściwie zawsze był zmuszony do niej tęsknić. I wówczas, gdy niby cudna fatamorgana wydawała się bliska a jednak nieuchwytna, i wówczas — tym bardziej — gdy zasłoniła ją nieprzenikniona noc. „Epoka, która złamała takich synów — wyraził się jeden z krytyków — sama wydała na siebie wyrok. Kto w niej żyje, niech z przykładu wielkiego pisarza wyciągnie naukę, co winien uczynić, by po tym oto czasie nastąpił czas inny i lepszy".

POBUDKI SKŁANIAJĄCE DZIECI I MŁODZIEŻ DO CZYTANIA

W chwili obecnej jesteśmy świadkami ielkiej akcji upowszechnienia książki i czy-elnictwa, akcji długodystansowej, wyra-ającej się z jednej strony produkcją taniej siążki i zakładaniem kół czytelników, drugiej zaś strony masową rozbudową eci bibliotek publicznych. Powodzenie tej kcji zależeć będzie od różnych czynników, śród których niewątpliwie jednym z waż-iejszych jest propaganda książki. Do-wiadczenie uczy nas, że nie zawsze naj-psza książka dostaje się do rąk czytelnika, zachęta do dobrej książki nie zawsze bu-zi jego zaufanie, a często odstręcza go od zytania. Jest tak wśród czytelników do-osłych, a bodaj daleko częściej wśród zieci. Droga dziecka do książki wydaje ę dość kapryśna. Poznanie, jakimi pobud-ami powodowało się dziecko, by chwycić o ręki książkę, która je zainteresowała, ogłoby rzucić pewne światło na zagadnie-ie kierowania czytelnictwem dzieci i mło-ocianych. Znamy na ogół dość dobrze zwój zainteresowań lekturą dzieci i mło-zieży. Zagadnieniu temu poświęcono dość użo ciekawych prac, od klasycznych badań harlotty Bühler począwszy[1]). Zbyt mało wiemy jednak jeszcze o pobudkach, jakimi się dzieci kierują przy wyborze książki.

Aby sobie na to pytanie odpowiedzieć, zwróciłem się do młodych ludzi z propozycją, by sięgnęli pamięcią wstecz do lat dziecięcych i przypomnieli sobie, jakie przyczyny skłoniły ich do lektury. Nie chodziło w tym wypadku o wyliczenie najbardziej ciekawych książek, które czytali w dzieciętwie, lecz o dokładne przypomnienie sobie, dlaczego chcieli czytać tę a nie inną książkę, a więc o bliższe określenie pobudek, które skłaniały do lektury jakiejś bardziej pożądanej i poszukiwanej książki, obojętne jakiej byłaby treści i z jakiego pochodziłaby źródła. Poleciłem wymienionym spisanie swoich przyżyć z tej dziedziny. Zwróciłem się z takim pytaniem do osób dorosłych, a nie do dzieci, bo z góry przypuszczałem, że relacje ich będą bardziej szczere — nie potrzebowały się prze-

---

[1]) Baley Stefan: — Ankiety dotyczące zainterewań młodzieży. „Polskie Archiwum Psychologii", 32, nr 2/3.
Bogacz Józef: — *Czytelnictwo wśród dzieci i młodzieży.* „Chowanna", 1938.
Bühler Charlotta dr: — *Dziecięctwo i młodość.* arszawa. „Nasza Księgarnia", 1933.
Krzyżanowska Ewa A.: — *Czytelnik a bohater woru literackiego.* „Twórczość", 1946, nr 11.
Librachowa M.: — *Uwagi nad literaturą dla ieci i młodzieży.* „Ruch Pedagogiczny", 1946/47, str. 3—181.
Makowiecka Zofia: — *Powrót do książek.* Twórczość", 1946, nr 11.
Mikucka Aniela: *Czytelnictwo młodzieży krakowskiej.* „Twórczość", 1946, nr 7/8.
Potworowska-Dmochowska M.: — *Upodobania literackie dzieci szkolnych.* „Szkoła Powszechna", 1926, nr I—IV.
Radlińska Helena: — *Książka wśród ludzi.* Warszawa. „Światowid", 1946.
Rubakin Mikołaj dr: — *Czytelnictwo młodzieży i różnice zainteresowań pokoleń.* „Ruch Pedagogiczny", 1930, str. 405—420.
Szuman Stefan: — *Psychologia wychowawcza wieku dziecięcego.* Warszawa. „Nasza Księgarnia", 1946 str. 118—128.
— *Psychologia wychowawcza wieku szkolnego.* Kraków. „Wiedza. Zabawa. Kultura". 1947, str. 239—246.
Wuttkowa J.: — *Czytelnictwo dzieci w świetle nowych badań.* „Polonista", 1931.
Referaty ze Zjazdu poświęconego sprawom literatury dla dzieci. 1—4 kwietnia 1947. „Ruch Pedagogiczny". 1946/47, 1947/48.
Artykuły K. Kuliczkowskiej w „Odrodzeniu" i „Życiu Szkoły".

cież obawiać, że za wspomnienia z przeszłości będą je czekały jakiekolwiek przykrości. Dorośli też łatwiej ogarniają całe dziecięctwo, nie nastręcza im więc trudności danie odpowiedzi na pytanie, jaką drogą dotarli do najbardziej pożądanej książki. A ponieważ były to osoby w wieku lat 20—30, nie było obawy, by wspomnienia lat dziecięcych już się w pamięci zatarły. Odpowiedzi zebrałem wśród słuchaczy kursów pedagogicznych i innych kursów dla dorosłych. Aby dać możność zupełnie szczerego wypowiadania się, nie żądałem, by wypowiedzi były podpisane, jednak pewna ilość osób na owych odpowiedziach umieściła swój podpis. Osoby badane pochodziły zarówno z miasta jak i ze wsi, po większej części miały ukończone gimnazjum (mała matura), byli jednak i tacy, którzy ukończyli tylko kilka klas gimnazjalnych. Zebrałem tą drogą 106 wyczerpujących i szczegółowych odpowiedzi, które przedstawiały jakąś wartość, w tym 47 wypracowań pochodziło od mężczyzn, 59 od kobiet. Błędem obranej przeze mnie metody było to, że odpowiedzi nie zwracają uwagi na wiek, do którego odnosi się wspomnienie. Można się tylko domyślić, że niektóre sięgają niższych klas szkoły powszechnej, czy nawet okresu przedszkolnego, inne natomiast pierwszych lat nauki gimnazjalnej. Ponieważ zależało mi jednak nie na stwierdzeniu rozwoju zainteresowań, lecz na pobudkach skłaniających do czytania, szczegół ten w kwestii tej nie jest najważniejszy.

Wyniki

Poniższa tabelka daje zestawienie najczęściej wymienianych pobudek. Niektóre osoby wymieniają kilka pobudek.

Co pobudziło do czytania?	Chłopcy	Dziewczęta	Ogółem
Samorzutne zainteresowania	27,3%	30,5%	29,1%
Wpływ szkoły i nauczyciela	36,4%	23,7%	29,1%
Wpływ domu	9 %	37,3%	25,2%
Wpływ rówieśników	29,6%	18,6%	23,3%
Sam wygląd książki	34 %	20,3%	26,2%
Urok książki zakazanej	4,5%	10,2%	7,7%
Specjalne okoliczności	6,9%	3,3%	4,8%
Wpływ filmu	2,3%	1,7%	1,9%
Wpływ audycji radiowej	—	1,7%	1 %
Ulubiony autor	—	5 %	2,9%

Zestawienie powyższe wykazuje, że najsilniej zaznaczyły się samorzutne zainteresowania, wpływ szkoły, domu i rówieśni ków. Dość silny wpływ na chęć do czytani wywiera sam wygląd książki, piękne wy danie, ilustracje. Mniej silnie znać wpły filmu i audycji radiowej, najmniej wpły autora. Zdaje się, że dzieci nie posiadaj jeszcze swoich ulubionych pisarzy, pociąg je bardziej interesujący tytuł, aniżeli modn i wzięty autor. Potwierdza to zresztą po toczna obserwacja. Bibliotekarze wiedz że dzieci pytają raczej o tytuły książek ni o autorów.

Zestawienie powyższe wykazuje pewn różnice między chłopcami a dziewczętam U dziewcząt najsilniej zaznacza się wpły domu, u chłopców stosunkowo słab Dziewczęta są w wyborze lektury w ogó bardziej uległe swoim wychowawcom Chłopcy bardziej poddają się opinii rówieśników o książce, ale jeszcze silni wyraża się u nich wpływ nauki szkolne a i sam wygląd książki ma większy wpły na nich aniżeli na dziewczęta. Książk zakazana wywiera większy urok na dziew częta, co wiąże się z ich wcześniejszym do rzewaniem i skierowaniem się ich zainte resowań ku sprawom płci.

Ze względu na stosunkowo małą iloś zebranych odpowiedzi, statystyka wyż podana może być przypadkowa. Prawdo podobnie inaczej będzie się układać w ró nych środowiskach. Sądzę jednak, że wy stępujące różnice między chłopcami i dziew czętami są dość typowe, uchwyciły istotn różnice psychiczne, można zatem przy puścić, że wystąpiłyby w podobnych sto sunkach ilościowych przy większej iloś badanych. Prawdopodobnie wpływ film i radia zaznaczałby się podobnie niski procentem, bo w życiu dziecka dominuj wpływy domu, szkoły i rówieśników Ulubionych autorów zaś mają ci, któr zaczynają się interesować procesem twó czym, dzieci natomiast, których zainte sowania są skierowane na świat zewnętrzn pociąga przede wszystkim przygoda. Pewn zmiany pod tym względem można zauwa żyć dzisiaj na skutek zmienionych waru ków życia. Zdarza się mianowicie do często, że do szkół przyjeżdżają powieści pisarze, opowiadają o swej pracy i czyta fragmenty swych książek. Bibliotekar stwierdzają, że po każdorazowej wizyc pisarza wzrasta zapotrzebowanie na książ

przez niego pisane. W dziecięctwie badanych przeze mnie osób nie było jednak jeszcze zwyczaju, by pisarz zawitał kiedykolwiek do szkoły.

Przystępuję teraz do rozpatrzenia poszczególnych pobudek, które skłaniały dzieci do czytania.

Na czoło wysuwają się samorzutne zainteresowania dziecięce. Występuje tu zupełna zgodność ze znanymi nam wynikami dotychczasowych badań, a więc dzieci młodsze interesują się bajkami, potem wielki wpływ wywiera Robinson, którego lektura jest silnym przeżyciem zarówno dla chłopców jak dziewcząt. W klasie VI szkoły powszechnej wzrasta zainteresowanie opowiadaniami podróżniczymi, najciekawszą książką jest wówczas *W pustyni i w puszczy*. Chłopców szczególnie interesują powieści batalistyczne, przede wszystkim *Trylogia* i *Krzyżacy*. Dziewczęta w tym wieku interesują się powieściami o pensjonarkach. Około 13 roku życia coraz częściej zaczynają się pojawiać zainteresowania lekturą popularno-naukową, z nastaniem okresu dojrzewania dzieci poszukują książek na temat kształcenia charakteru.

Sięganie do lektury popularno-naukowej ma bardzo często swoje źródło w beletrystyce. Zachwyt nad powieścią *W pustyni i w puszczy* sprawia, że dzieci szukają książek o Afryce. Lektura *Syzyfowych prac* wpływa na rozbudzenie zainteresowań przyrodniczych i poszukiwanie książek, które pozwalają te zainteresowania zaspokoić.

Wpływ szkoły nie zawsze wyraża się dodatnio w rozwóju czytelnictwa dzieci i młodzieży. Opinia nauczyciela o książce bardzo często nie pokrywa się z opinią dziecka. Tzw. książki polecane często wydają się dzieciom nudne i nieciekawe. Lektury szkolne, gdy są zbyt szczegółowo i rygorystycznie omawiane, gdy ich analiza drobiazgowa zabija żywą treść, potrafią zniechęcić dzieci do czytania dobrych autorów. Obowiązkowe lektury domowe osiągają ten sam efekt, gdy są za trudne, a więc gdy dziecko nie dojrzało jeszcze do ich zrozumienia, gdy są zbyt rygorystycznie przez nauczyciela egzekwowane i gdy nieumiejętnie są przez niego zadawane. Oto dwie charakterystyczne odpowiedzi:

„Nazwisko Sienkiewicza utkwiło mi w pamięci jako nazwisko autora, którego nie warto czytać".

„Nauczyciel języka polskiego kazał nam przeczytać w przeciągu tygodnia *Pana Tadeusza*. W klasie było dwóch kolegów, którzy go przeczytali i na przerwie zaczęli opowiadać, że to jest strasznie gruba książka pisana wierszem i że nic po przeczytaniu nie zapamiętali i nie zrozumieli. Ci mali recenzenci należeli do najlepszych uczniów w klasie. Pomyślałem sobie, że skoro oni nic nie zrozumieli, to ja nie mam żadnych danych, żeby się zabrać do czytania."

Jednak nie wszyscy nauczyciele są niezręczni. Wiele dzieci w szkole zetknęło się po raz pierwszy z książką i z biblioteką. Jeśli nauczyciel umie książkę biblioteczną zręcznie podsunąć i uwzględnić zainteresowania, dziecko polega na jego zdaniu i do niego zwraca się po książkę. Wielkie znaczenie dla rozbudzenia zainteresowań lekturą mają rozmowy o książce na lekcji. Gdy np. nauczyciel opowiada treść jakiejś książki, a opowiadanie jego jest ciekawe i urywa się w najciekawszym miejscu, dzieci szukają tej książki, by dowiedzieć się ciągu dalszego. Pobudza też do czytania odczytanie przez nauczyciela jakiegoś ciekawszego fragmentu z książki. Ale i sama treść nauczania pobudza do czytania, zwłaszcza w klasach starszych, kiedy zaczynają się budzić zainteresowania intelektualne. Pod wpływem zamiłowań geografią lub historią dzieci szukają książek geograficznych lub powieści historycznych, chłopcy zainteresowani fizyką szukają książek technicznych.

Dom rodzinny jest źródłem licznych podniet do czytania, o ile znajdują się tam książki lub rozmawia się o nich. Już w wieku przedszkolnym rodzice czytają dzieciom bajki, skoro zaś dziecko nauczy się czytać, samo zaczyna się domagać książki z bajkami. Dziecko widzi w domu bibliotekę rodziców i to budzi jego zainteresowanie książkami. Słyszy, jak rodzice lub starsze rodzeństwo opowiadają mu treść niejednej książki, słyszy ich zachwyty nad książką, a to je zaciekawia i zabiera się wówczas również do czytania. Przykład czytającego rodzeństwa pobudza do czytania. Jednak

nie we wszystkich rodzinach czytają książki, gazeta jest jednak wszędzie. Staje się ona wówczas pośrednikiem dalszych lektur. Oto co pisze na ten temat jedna z osób badanych:

„Czytałam wiersze w gazetach, odpisywałam je i uczyłam się ich na pamięć. Później szukałam wierszy w książkach."

W niektórych rodzinach dziecko z okazji różnych świąt rodzinnych otrzymuje książkę w podarunku. W rzadkich wypadkach są to książki odpowiednie do wieku, częściej są za trudne i z tego powodu nie zachęcają do czytania.

Wpływ rówieśników zaznacza się w najrozmaitszej postaci. Dzieci bawią się z innymi, a czasem pomysł zabawy wywodzi się z książki, jak o tym pisze jedna z pań:

„Kolega głosem stanowczym, nie przyzwyczajonym do sprzeciwu, oznajmił: „Zabawimy się w Czarne Indie!" To było coś zupełnie nowego. Takiej zabawy jeszcze nigdy nie było, toteż nasza ciekawość nie miała granic. Zewsząd odezwały się zniecierpliwione głosy: „Czarne Indie? A cóż to takiego?" — „No, widzicie, tu pod domem jest piwnica. To będzie stara kopalnia, a w tej kopalni będzie mieszkać cała rodzina, no, a potem znajdzie się tam Nelly" — dokończył szybko. — „A dlaczego nazywasz tę zabawę „Czarne Indie?" — „Czarne Indie" — to taka książka, tam właśnie jest i kopalnia, i życie pod ziemią, tajemnicze cienie, szmery i Nelly". Paliło mnie pragnienie dowiedzenia się, kto to była Nelly i w jaki sposób znalazła się w kopalni. Któregoś dnia zwierzyłam się z mojej troski mamusi i poprosiłam gorąco o wymarzoną książkę. Nie mogłam doczekać się obiecanej wędrówki do księgarni. Każda chwila opanowana była jedną myślą — „Czarne Indie".

Doniosłą rolę w życiu dzieci odgrywała organizacja harcerska. Pod wpływem przeżyć z wycieczek i obozów dzieci poszukiwały książek treści harcerskiej.

O ile zabawy i wycieczki w gromadzi rówieśników wywierają pośrednio wpływ na poszukiwanie pewnych książek, o tyl bezpośrednio czynią to rozmowy na tema książki, zachęta kolegi do czytania, widok księgozbioru kolegi. Zachwyt rówieśnik nad książką działa daleko silniej niż słowa wychowawcy, zachwalającego jakąś książkę Widok kolegi nie mogącego oderwać si od książki, widok czytającego w czasi lekcji pod ławką jest najlepszą reklam książki. Nie zawsze odnoszą się te zachwyt do literatury polecanej dla dzieci i młodzieży. Często przypadają w udziale tanin zeszytom kryminalnym i opowiadanion o Tarzanie. Nieraz zachwytom towa rzyszą niezwykłe okoliczności, jak w po niższym fragmencie:

„Kolega mój z ławy szkolnej z V klasy szkoły powszechnej po przeczytaniu *Robinsona* wyrwał się z domu rodziców i żądny przygód powędrowa do Karpat, gdzie spędził około 10 dni Było to na Podkarpaciu w okolicy Dębicy, gdzie uczęszczałem do szkoły. Gdy powrócił, wyznał mi w dyskrecji że mu się szalenie podoba życie pełne przygód i że chciałby jechać na taką samą wyspę, na jakiej żył Robinson. Wówczas żywe zainteresowanie zbudziło się we mnie i przy najbliższej sposobności wypożyczyłem sobie *Robinsona Cruzoe*. Odtąd żywo zainteresowałem się literaturą realistyczną."

Przeżycia rówieśników, przekazywane w rozmowach, mają wpływ na obudzenie zainteresowań dla pewnego rodzaju książek. Oto co pisze o tym jedna z osób badanych:

„Jedna z koleżanek opowiadała mi o swoim narzeczonym i o swoich przeżyciach w czasie narzeczeństwa. Mówiła mi, że w tym czasie jest najpiękniej na świecie. Od tej chwili zaczęłam czytać romanse."

Nie jest też obojętny wpływ samej książki, którą bierze się do ręki. Nie każdą książkę dzieci czytają. Sam jej wygląd decyduje nieraz o tym, czy się ją przeczyta, czy odrzuci. Zachęcają do czytania książki pięknie wydane, o barwnej okładce, książki

ilustrowane. Dzieci, zwłaszcza młodsze, zaczynają zapoznawać się z treścią od oglądania ilustracji, a gdy te są ciekawe i zapowiadają żywą akcję, przystępują do lektury. Pociąga książka, której tytuł jest frapujący. Dzieci zaznajamiają się z książką, przeglądając jej karty. Gdy w powieści jest dużo opisów, odrzucają książkę. Czytają ją do końca, gdy autor zaczyna powieść od razu żywą akcją lub ciekawym dialogiem. Odrzucają najlepszą książkę, gdy zaczyna się od przydługiego opisu. Kiedy książka się podobała, a jest wydawnictwem seryjnym, dzieci i młodzież poszukują innych książek z tej samej serii. Dzieci poszukiwały np. książeczek z barwnymi okładkami, wydawanych przez Arcta, a starsza młodzież popularnych wydawnictw „Biblioteki Wiedzy". Od 16 roku życia począwszy młodzież zaczyna zaglądać do spisu treści, a gdy ten zapowiada coś ciekawego, bierze książkę do czytania. Ważnym motywem sięgania po książkę jest też jej niska cena. W tym tkwi między innymi tajemnica powodzenia różnych romansideł i kryminalnych wydawnictw zeszytowych. Oto co pisze o tym jedna z osób badanych:

„Przeważnie czytałem broszury 10-groszowe. Były to powieści detektywistyczno-fantastyczne, np. *Leonardo Pratto, Przygody Sherlocka Holmesa.* Nie mogłem się doczekać każdego nowego numeru. Każda nowa książeczka dostarczała mi nowych pomysłów do zabaw, a ponieważ tych broszur było bardzo dużo, więc i zabawy były coraz to nowe. Często naśladowałem w zabawie bohatera powieści. Był w książce moment, gdy uwięziony w wysokiej wieży bohater wydostaje się po sznurze przez okno. Zaraz po przeczytaniu próbowałem spuścić brata po drucie z pierwszego piętra. Ten wyczyn skończył się trochę boleśnie dla nas obu, albowiem drut poprzecinał mi palce, skutkiem czego musiałem go puścić, a brat spadł i potłukł się".

Niejednokrotnie zauważyliśmy, że zabawy i lekturą przeplatają się nawzajem, książka daje podniety do zabaw, ale samo jej czytanie jest również zabawą. Dzieci czytają głównie dla rozrywki, a nie po to, by się czegoś nauczyć.

Niektóre książki mają u dzieci dobrą sławę, są modne, ich znajomość obowiązuje. Taką wziętością cieszyły się u dzieci poprzedniego pokolenia powieści Sienkiewicza, Rodziewiczówny, Makuszyńskiego, Czarskiej, Zarzyckiej, Montgomerry. Jak widzimy, nie wielkość autora decyduje o poczytności, bo obok pisarzy pierwszorzędnych spotykamy słabych, ale pewien typ bohaterów. Ambicją chłopców było znowu imponowanie kolegom znajomością literatury kryminalnej.

Wielki urok posiadają dla dzieci książki zakazane. Są to książki, do których czytania dzieci nie dojrzały jeszcze, a więc powieści erotyczne, książki z zakresu anatomii i fizjologii, które się w domu przechowuje w miejscu niedostępnym dla dzieci. Są to również książki o treści pornograficznej i zbrodniczej, wydawane i kolportowane przez nieuczciwych wydawców. Im ostrzejszy i energiczniejszy jest zakaz wychowawców, tym silniej zostaje podkreślone istnienie książki zakazanej. Efekt jest wręcz przeciwny od zamierzonego; zostaje rozbudzone zainteresowanie książką zakazaną. Budzi się pragnienie czytania tej książki. Im trudniejszy jest dostęp do niej, tym większą wartość posiada dla dziecka, tym bardziej wzrasta wartość książki poszukiwanej. Gdy dziecko książkę zdobędzie, w ukryciu przed dorosłymi czyta ją z wypiekami na twarzy, a świadomość, że każdej chwili można być przyłapanym na niedozwolonym czynie, podnieca wyobraźnię i zwiększa sensację. Dla przykładu przytoczę dwa wyjątki z wypracowań osób badanych:

„Każda książka przeze mnie czytana musiała najpierw przejść przez cenzurę matki lub ojca. Ja wówczas jeszcze nie rozumiałam, w jakim celu rodzice każdą moją książkę kontrolują, i bardzo często zadawałam sobie pytanie, dlaczego sama nie mogę sobie wybrać książki. Wiedziałam, że jeszcze tyle innych książek leży w szafie, jednak czytać mi ich nie było wolno. Toteż ciekawość i zainteresowanie moje wzrastało. Jak tylko nadarzyła się okazja, że nikogo z rodziców nie

było w domu, to zaraz zabrałam się do tych tajemniczych książek. Jedną z nich była *Trędowata* Mniszkówny. Czytałam ją, gdy miałam 11 lat.".

„Ojciec miał dużo książek i jednym z miłych zajęć było przeglądanie ich. Zdarzało się, że przeglądałam książki nie dla mnie przeznaczone. Miałam 12 lat, gdy wzięłam do ręki zbiór nowel Zoli pt. *Kąpiel*. Zaledwie przeczytałam pierwszą stronę, moja nauczycielka domowa zabrała mi książkę, mówiąc, że mam złe skłonności. Według niej czytanie takich książek, to pierwszy stopień do piekła. Takie postawienie sprawy podnieciło moją ciekawość i chęć przeczytania tej książki za wszelką cenę."

Nie zawsze jednak książka zakazana budzi zainteresowanie na czas dłuższy. Kiedy pod wpływem wychowania i dobrze dobranej lektury zdążyły się w młodym czytelniku wyrobić pewne zasady, książka nieodpowiednia spotyka się z dezaprobatą, jak to widzimy w poniższym cytacie:

„Wszystkie książki porównywałam do Rodziewiczówny i według niej oceniałam. Książek nie wybierano mi w domu i mogłam czytać ostatecznie wszystko. Miałam jednak już wyrobiony pewien pogląd, bo gdy trafiła mi się książka Zapolskiej *Moralność pani Dulskiej*, która była zabroniona przez rodziców jednej z koleżanek, stwierdziłam, że zupełnie słusznie. Czytałyśmy ją u niej ukradkiem. Po przeczytaniu wszczęła się między nami ożywiona dyskusja. Z oburzeniem twierdziłam, że autorka nie wstydzi się takich rzeczy wyciągać na jaw."

Nieraz pobudzają do czytania specjalne okoliczności, np. choroba. Nie mogąc się zająć innymi czynnościami, sięga się po książkę, która pozwoliłaby na chwilę zapomnieć o własnym cierpieniu. Nieraz są to stosunki polityczne. Jeden z badanych pisze, że ucisk Niemców i zohydzanie przez nich wszystkiego co polskie skłoniło go do poszukiwania i czytania powieści historycznych. Inny pisze, że potrzeby gospodarcze skłoniły go do lektur specjalnych.

„Miałem lat 16, kiedy wakacje letnie spędziłem na wsi. Niejednokrotnie zetknąłem się z zagadnieniami gospodarczymi. Widziałem, że rolnik nie zawsze umie racjonalnie wykorzystać ziemię. Skarżył się często, że wydajność gleby pogarsza się. Szczególnie można było zaobserwować złe wyniki w uprawie koniczyny. Przez pewien czas słuchałem tych skarg z obojętnością, bo jako rodowity mieszczuch czułem się bezradny. Ale kiedy pomyślałem o klęskach rolników, doszedłem do wniosku, że zło tkwi w nich samych. Przede wszystkim zauważyłem, że rolnicy mało, a nawet wcale nie czytają. Nie czytali w ogóle książek rolniczych. Kilka dni później byłem u gajowego, który ma szereg książek rolniczych. Jedną z nich wziąłem i z uwagą przeczytałem. Wykazałem potem rolnikom, że ziemia nie zawiera wapna. Jednemu z nich pokazałem, w jaki sposób należy badać zawartość wapna w glebie. Od tej pory zajęły mnie zagadnienia rolnicze i starałem się coś ciekawego przeczytać z dziedziny agrarnej."

Wpływ na wybór książek przez czytelnika ma również film i radio. W kinie nieraz można było oglądać sfilmowane powieści *(Znachor, Dzieje grzechu, Uroda życia, Trędowata, Cham)*. Oglądanie takiego filmu zachęcało do czytania książki, która była źródłem dla realizacji filmu.

Podobną rolę spełniały radiofonizacje powieści. W ten sposób radio przed wojną spopularyzowało wśród młodzieży powieści Makuszyńskiego.

Typy czytelników

Kiedy czytałem wypowiedzi o przeżyciach związanych z lekturą, nasunęło mi się pytanie, czy pobudki, skłaniające do czytania takiej a nie innej książki, nie są związane z jakimś określonym typem psychicznym. Że tak jest istotnie, na to wskazywałyby już pewne charakterystyczne różnice w wypowiedziach mężczyzn i kobiet. Zagadnienie różnic typologicznych między czytelnikami nie jest zresztą nowe, zajmował się nim twórca biblio-psychologii Mikołaj Rubakin.

Wśród zebranych przeze mnie materiałów było 27 opracowań podpisanych. Osoby te poddałem dodatkowym badaniom inwentarzem osobowościowym Bernreutera[1]). Okazało się, że wśród nich znalazłem 15 introwertyków oraz 6 osób typu samowystarczalno-dominacyjnego. Za introwertyków uważam wszystkich tych, których skłonność introwersyjna jest zaszeregowana powyżej górnego kwartyla. Między skłonnością do wystarczania samemu sobie a skłonnością do dominacji istnieje bardzo wysoka korelacja, która — obliczona według wzoru Spearmana — wyraża się współczynnikiem 0,94 (błąd prawdopodobny 0,0052). Osoby, u których obie te skłonności zaszeregowane są powyżej górnego kwartyla, zaliczam do typu samowystarczalno-dominacyjnego.

Typ introwersyjny według danych inwentarza Bernreutera, który z kolei oparł się na wynikach Edny Heidbreder[2]), przedstawia się następująco: Pochwała obcych osób ma dla niego znaczenie. Czuje się urażony, gdy go krytykują, jest wrażliwy, czuje się często skwaszony, drwiny go upokarzają, łatwo urazić jego uczucia. Pracuje lepiej, gdy go chwalą; nie lubi, gdy go pouczają, jak ma postępować; podleganie twardej dyscyplinie wywołuje w nim niezadowolenie. Czuje się często nieszczęśliwy, martwi się po doznanych niepowodzeniach, prześladują go często myśli natrętne. Łatwo się wzrusza, podlega nastrojom, nęka go poczucie własnej niższości, bywa często w stanie podniecenia, jest nieśmiały, woli przestawać z młodszymi od siebie, jest onieśmielony wobec osób wyżej stojących od niego, unika w towarzystwie zetknięcia się z nimi. Przemawianie publiczne sprawia mu trudność, jest łatwo zażenowany, na zebraniach trzyma się na uboczu, ogranicza swoje znajomości do przedstawicieli własnej płci. Brak mu ufności we własne siły. Przeszkadza mu, gdy ktoś przygląda się jego pracy, nawet wtedy, gdy pracuje dobrze. Przeżywa okresy, w których czuje się samotny. Łatwo się rumieni. Jest skłonny do marzeń. Myśli często nie dają mu zasnąć. Powzięcie decyzji przychodzi mu trudno, zainteresowania jego łatwo ulegają zmianom.

Wypowiedzi introwertyków wykazują, że są oni biernym typem czytelnika, który w doborze książek polega raczej na opinii swych wychowawców niż na własnym sądzie i zainteresowaniach. Książki podsuwają mu rodzice, nauczyciel, bibliotekarz. Gdy przegląda katalog biblioteczny, trudno mu się zdecydować na jakąkolwiek książkę, pyta więc o radę bibliotekarza. Chętnie słucha, gdy ktoś czyta głośno lub opowiada treść książki. Kiedy zainteresuje go opowiadanie, poszukuje książki, by ją samemu przeczytać. Zachęcają go do czytania żywe ilustracje w książce.

Skalę cech skłonności do dominacji ułożyli G. i F. Allportowie[1]). Cechy te uwzględnił następnie w swym inwentarzu Bernreuter. Według tego inwentarza typ samowystarczalno-dominacyjny radzi sobie sam w nieznanym otoczeniu. Woli pracę samodzielną aniżeli podleganie zwierzchnikowi. Lubi powiększać zakres swej odpowiedzialności. Wszelkie plany woli układać sam aniżeli z innymi. Łatwiej rozumie zagadnienie, gdy się nad nim zastanawia sam, aniżeli wtedy, gdy czyni to razem z innymi. Woli pracę indywidualną od zespołowej. Potrafi wytrwać przy uciążliwej pracy bez słowa zachęty z zewnątrz. Nie czuje się urażony, gdy go krytykują. Usiłuje postawić na swoim. Ma zdolności organizacyjne. Lubi występować publicznie, w towarzystwie nadaje ton rozmowie, umie ożywić nudzące się osoby. Łatwo się decyduje. Praca twórcza potrafi go pochłonąć do tego stopnia, że nie odczuwa braku przyjaciół. Zainteresowania jego są trwałe. W życiu jest skłonny do ryzykowania.

Jako czytelnik jest aktywny. Nie poddaje się biernie zaleceniom wychowawcy, woli sobie w bibliotece wybrać taką książkę, która jemu najbardziej odpowiada. Sięga często po książki poważniejsze, ponad swój wiek. Jedna z osób badanych tego typu pisze: „Każdą książkę z podtytułem „dla dzieci" lub „dla młodzieży" odrzucałem z pogardą". Typ ten nie szuka tylko rozrywki w lekturze, nie boi się książki „nudnej", chętnie sięga do literatury naukowej.

[1]) Bernreuter Robert G.: — *Inwentarz osobowościowy*. Tłumaczenie Stefana Baleya i Witolda Winiarza w *Polskim Archiwum Psychologii* z r. 1937/38, tom X, str. 36—41. Ten sam inwentarz przedrukował Baley w swej pracy *Drogi samopoznania*. Kraków, „Wiedza, Zawód, Kultura", 1946, str. 161 i n.

[2]) Baley Stefan: *Drogi samopoznania*, str. 63 i n

[1] Baley: *Drogi samopoznania*, str. 68 i n.

W czasie lektury lubi się posługiwać środkami pomocniczymi, np. mapą lub encyklopedią. Bibliotekarzom sprawia nieraz kłopot, bo nie zadowala się tym, czym go chcą zbyć, ale stawia pewne wymagania. Umie panować nad sobą, nie poddaje się książce, ale przerywa lekturę w najbardziej pasjonującym momencie, gdy wie, że czekają go jeszcze inne obowiązki. Jest to wartościowy typ czytelnika.

Wnioski

Z materiałów, które zebrałem, można wyprowadzić pewne wnioski praktyczne dla pisarza, wydawcy, bibliotekarza i nauczyciela.

Pisarz powinien uwzględnić zainteresowania dzieci i młodzieży oraz ich psychikę. Obowiązuje go zatem pewna znajomość praw rozwoju psychicznego dziecka. Zainteresuje dzieci zagadnieniami współczesnymi, o ile przyoblecze je w żywą akcję i przygodę, a unikać będzie moralizowania i dłużyzn.

Wydawca musi pamiętać, by książka była graficznie dobrze wydana. Zbyt drobny druk nuży i zniechęca. Książka dla dziecka winna mieć barwną i zachęcającą okładkę i być zaopatrzona w ilustracje. Ponieważ niska cena książki ułatwia jej nabycie i wpływa na jej poczytność wśród dzieci, dobrze byłoby, aby ukazywały się wydawnictwa zeszytowe z barwną okładką, które zamiast dawnej literatury sensacyjno-kryminalnej dostarczałyby czytelnikom dzieł najlepszych pisarzy. Do pewnego stopnia rolę taką zaczyna odgrywać „Biblioteka Romansów i Powieści" wydawana przez „Czytelnika".

W ustroju naszym jest coraz mniej obaw, by do młodocianego czytelnika dostała się książka nieodpowiednia, jak to jest jeszcze w krajach kapitalistycznyh. Np. w nr 2 *Pour l'Ere Nouvelle*, organie Ligi Nowego Wychowania, Jacqueline Durand skarży się, że na francuskim rynku wydawniczym jest bardzo wiele nieodpowiedniej literatury dla dzieci. W pewnym cytowanym piśmie dla dzieci znalazła na ośmiu stronicach ilustracje aż 23 zbrodni, a w podpisach tuzina ilustracji cztery błędy językowe.

Powstaje coraz więcej czytelni i bibliotek dla dzieci. Bibliotekarz winien pamiętać, by książki oprawiać w ten sposób, aby nie została odrzucona barwna okładka. Przez oprawy biblioteczne, dzięki którym książka zostaje skoszarowana na półkach, zatraca się indywidualny wyraz poszczególnych książek, a to utrudnia dzieciom wybór.

Przy propagandzie książki należy się posługiwać raczej ilustracjami aniżeli wzniosłymi hasłami, wykaligrafowanymi na arkuszach papieru. Wśród badanych osób ani jedna nie wspomniała, by do książki zaprowadził ją slogan słowny, jednak powszechne są uwagi o tym, że ilustracje zainteresowały książką. Nawet książki naukowe można zareklamować obrazkami, zręcznie rozmieszczonymi na afiszu propagandowym książki.

Biblioteki publiczne mogłyby też spełniać rolę poradni dla rodziców, którzy chcą dziecku kupić książkę.

Nauczyciel ze swej strony winien umiejętnie omawiać lektury, by nie zabić zainteresowań dla poszczególnych pisarzy. Lekcje winny być wolne od nudy, a do głosu należy dopuścić możliwie jak najwięcej dzieci. To one właśnie mają się wypowiadać, co im się w przeczytanych książkach podobało. Szkoła winna też przyzwyczajać dzieci do tego, by rozwiązania różnych trudności związanych z nauką szkolną, a nieraz i trudności życiowych, nauczyły się szukać w książce. Nie ten zatem nauczyciel będzie najlepszy, który dzieciom odpowie na wszystkie pytania, ale ten, który skieruje je do odpowiedniej książki. Książek, które są jeszcze nieodpowiednie dla dzieci ze względu na ich wiek, nie należy przedstawiać jako złych. Podejście do książki zakazanej winno być bardzo dyskretne, by przez rygorystyczne i kategoryczne zakazy nie zainteresować dzieci właśnie książką nieodpowiednią.

Film i radio mogłyby spełnić rolę bardzo doniosłą w spopularyzowaniu książek najlepszych i pisarzy czołowych. Ciekawego pod tym względem przykładu dostarcza nam kinematografia radziecka. Dobrze byłoby, aby rok obecny, w którym obchodzimy 150-lecie urodzin Mickiewicza i 100-lecie śmierci Słowackiego, nie był pod tym względem zmarnowany. Film powinien spopularyzować postacie obu poetów i zachęcić do czytania ich dzieł.

Ludwik Bandura

S P R A W O Z D A N I A

PO KONKURSIE CHOPINOWSKIM

I

Czwarty Konkurs Chopinowski nie przedstawił światu talentów tej miary, co czołowi pianiści poprzedniego, trzeciego: myślę o Zaku, Tamarkinie i Małcużyńskim. Zaświadczył natomiast zdecydowanie o ogólnym podniesieniu się poziomu wykonawczego, co w szczególności dotyczy zespołu polskiego, który w ostatnim konkursie osiągnął najwyższy — na skali oceny krytycznej — stopień doskonałości.

Pierwszy powojenny konkurs stał się zarazem terenem interesującej wymiany poglądów na temat wykonywania dzieł Chopina. Takie informowanie się wzajemne o aktualnym stanie koncepcji interpretacyjnych, ulegających — jak wiadomo — zmianom w zależności od czasu, jest jednym z najważniejszych zadań konkursu.

Podobnie jak i w poprzednich imprezach tego rodzaju, *jury* przyjęło — jako podstawę w ocenie gry solistów — zasadę, iż chodzi tu o najlepszych wykonawców dzieł Chopina, nie zaś o szerzej pojęte mistrzostwo sztuki pianistycznej. W ten sposób najlepsze lokaty należały do tych pianistów, których gra odpowiadała najściślej tekstowi nutowemu i którzy potrafili ożywić go swym indywidualnym przeżyciem artystycznym, podległym wszakże dyscyplinom stylu, charakteru i formy wykonywanego utworu. Walory czysto wirtuozowskie, jak np. opanowanie techniczne instrumentu czy kwalifikacje estradowe, stanowiły w ocenie czynnik drugorzędny.

Określenie warunków w sposób tak ścisły sprawia, że udział w Konkursie Chopinowskim należy do najtrudniejszych prób, przez jakie może przejść pianista. Toteż członkowie *jury* niejednokrotnie wyrazili przekonanie, iż Konkurs wyróżnia wprawdzie młodych pianistów poprzez fakt ich uczestniczenia w tak poważnej imprezie, ale też stanowi dla nich egzamin równie zaszczytny co niebezpieczny. Wielu bowiem kandydatów posiada w swej poprzedniej działalności szereg sukcesów, wielu cieszy się w swych krajach opinią artystów dużego formatu, a więc niepowodzenie w konkursie może w sposób niekorzystny odbić się na ich karierze.

II

W wyniku eliminacji wstępnej i recitali drugiego etapu Konkursu, spośród czterdziestu dwóch kandydatów dopuszczono osiemnastu najlepszych do finałowego wykonania jednego z koncertów Chopina.

Wykonania finałowe stały na najwyższym poziomie. Różnice między poszczególnymi wykonaniami leżały głównie w odrębności indywidualnej uczestników, były więc sprawą temperamentu i gatunku wewnętrznych dyspozycji. Na ogół jednak koncerty były zgodne z prawdą dzieła Chopina.

Tych osiemnastu solistów — to: ośmiu Polaków, sześciu pianistów radzieckich, para Brazylijczyków, Meksykanin i Węgier. Tak więc dwa najlepsze zespoły Konkursu stanowili Rosjanie i Polacy.

Prasa codzienna obfitowała w studia krytyczne dotyczące gry finalistów. Niezgodność opublikowanych poglądów była do tego stopnia uderzająca, że słuszniej chyba będzie zrezygnować z jeszcze jednej próby formułowania wrażeń i refleksyj — znowu innych, znowu odmiennych; ograniczę się zatem do najbardziej ogólnej charakterystyki wykonań.

Bez wątpienia najciekawszymi pozycjami byli pianiści radzieccy i Polacy. Pierwsi przedstawili się jako uczniowie szkoły opierającej się wciąż na tradycjach wielkich mistrzów fortepianu, takich jak Anton Rubinstein, Braiłowski, Orłow czy Rachmaninow. Rosyjska szkoła pianistyczna spełnia w dalszym ciągu najpoważniejszą w całym świecie rolę kształceniową, dysponując pedagogami tej miary co Neuhaus, Reinberg, Igumnow, Feuer, Goldenweiser i inni.

U wszystkich pianistów radzieckich uderzał typ wykonania niesłychanie komunikatywny, łatwość i natychmiastowość kontaktu ze słuchaczem; przede wszystkim jednak podbiła słuchaczy siła uroku bijącego z romantycznego, głęboko lirycznego, czasem nawet dramatycznego pojmowania Chopina. To wszystko przy absolutnej perfekcji mechanicznej. W zespole szóstki radzieckiej może jedna Sosina nie zdołała dość przekonać o wewnętrznym pokryciu dla swego zamiaru artystycznego. Gra jej sprawiała wrażenie, jak gdyby przy całym opanowaniu strony formalnej pianistka nie znalazła własnej, samodzielnie i konsekwentnie wypracowanej koncepcji odtwórczej. Pewne krytyczne zastrzeżenia budził również Mierżanow, pianista wielkiej miary, lecz wyraźnie obcy specyficznemu typowi romantyki Chopina. Natomiast Murawlow, Malinin i Gusiewa — to trójka pianistów o wielkich możliwościach dalszego rozwoju. Wreszcie — Bella Dawidowicz: rewelacja niepospolitej, najwyższej dojrzałości artyzmu.

Uczniowie szkoły polskiej (termin, który powstał w czasie tegorocznego Konkursu) odróżniali się od innych wykonawców koncepcją opartą o inną poetykę muzyczną, nie posiadającą tych, co rosyjska, aspiracyj. Polacy przeżywają bardziej osobiście, przez co zasięg ich oddziaływania jest mniejszy, nieco kameralny; są czuli na klasyczną dyscyplinę zjawiska, niemniej potrafią utrzymać widownię w napięciu współtworzenia.

Obcokrajowcy biorący udział w Konkursie udowodnili jeszcze raz istnienie problemów, wynikających z pracy nad stylistyką chopinowską niejako w oderwaniu od tej naturalnej bazy, jaką jest narodowość. Przykład Chopina udowadnia niezbicie niedorzeczność frazesu mówiącego, że muzyka jest „językiem międzynarodowym". Muzyka dzieli się na szereg odrębnych, głęboko narodowych sposobów wyrażania, których można się nauczyć, ale których nie można nigdy imitować sztucznie. Próby naśladowania muzyki pozaeuropejskiej podejmowane przez kompozytorów europejskich były tak długo niefortunne, dopóki nie oparto ich o wnikliwe studium analityczne.

Najzupełniej podobnie ma się rzecz z muzyką odtwórczą. Błędy Brazylijczyków grających Chopina są przypuszczalnie takie, jakie popełniliby Polacy grając narodową muzykę południowo-amerykańską. Sprawiedliwość każe dodać, że język narodowy Chopina jest trudniejszy do opanowania niż folklor muzyki np. hiszpańskiej, która w tym kontekście wygląda na nie nastręczającą trudności, barwną, pogodną i zachęcającą ilustrację życia narodu.

Dlatego pianistów, którzy nie zrozumieli dostatecznie języka Chopina, cechuje obcość dla sprawy; skazani jedynie na jego doskonałość formalną, pozwalają sobie oni na daleko idące dowolności, na wynalazki osobiste lub zmiany, które wprowadzić można tylko za aprobatą ewolucji stylistycznej, umotywowanej ewolucją całego podłoża muzyki Chopina.

Na wielu wirtuozach europejskich ciążą niedobre tradycje Chopina, wynikłe z długich lat przetrzymywania jego muzyki w cieplarnianych, mieszczańskich lub arystokratycznych zaciszach, z okresu wielotomowej, złej i niepotrzebnej literatury poetyzującej sentymentalnie o Fryderyku i jego salonie. Istnieją jeszcze pianiści, którzy — idąc po takiej właśnie linii — używają swych talentów i wiedzy do bezcelowej ewokacji spraw ubiegłego stulecia, nie dostrzegając uniwersalnej potęgi właściwej muzyce Chopina.

III

Sukces Polaków w ostatnim konkursie nie jest sprawą przypadku, nie należy go również przypisywać talentom sporadycznym. Po raz pierwszy w historii naszej pianistyki przystąpiono bowiem w sposób naukowy do przygotowania odpowiedniej ekipy. W dużej mierze zasługa leży tu w pomocy okazanej pianistom przez Państwo i społeczeństwo.

W ubiegłym roku powołana została do życia Komisja Pedagogiczna, w skład której weszli: prof. Woytowicz (przewodniczący), prof. prof. Drzewiecki, Ekier, Hoffman, Szpinalski i Sztompka, oraz inicjator konkursów prof. Żurawlew. Jednym z zadań Komisji — obok szerzej zakreślonych prac nad podniesieniem ogólnego poziomu życia muzycznego — stało się właśnie przysposobienie zespołu pianistów do uczestnictwa w zbliżającym się Konkursie. Po przeprowadzeniu szczegółowej analizy możliwości poszczególnych kandydatów polecono im wykonać program ustalony pod kątem widzenia usunięcia istniejących braków i rozwijania wartości już wypracowanych. Muzycy otrzymywali więc niejako instrukcje metodyczne, respektujące jak najtroskliwiej indywidualne właściwości gry i zmierzające do tym skuteczniejszego wykrystalizowania się naturalnych kwalifikacyj artystycznych. Tak więc niektórym członkom ekipy zalecono grać utwory Bacha, innym Debussy'ego — jedni wystąpili z szeregiem recitali, drugim ograniczono występy publiczne.

Decydujące dla okresu przygotowań znaczenie posiadał kurs specjalny odbyty przez kandydatów w Łagowie Lubuskim. Dzięki pomocy Ministerstwa Kultury i Sztuki na czas trwania kursu znalazła się w Łagowie orkiestra Filharmonii Poznańskiej, co dało solistom możność oswojenia się i zgrania z partem orkiestralnym koncertów Chopina. Urządzenie do nagrywania na taśmie magnetofonowej, zainstalowane przez Polskie Radio, umożliwiło uczestnikom obiektywną samokrytykę. Rezultatem starannych przygotowań i wytężonej pracy był olbrzymi sukces polskich pianistów.

Warto przypomnieć, gdy mowa o wstępnym „okresie próby", że w trakcie przygotowań do Trzeciego Konkursu w 1937 roku pianiści po eliminacji byli pozostawieni własnemu losowi na okres blisko półtoraroczny. Zdarzało się więc, że później, w rozgrywkach finałowych, grali niektórzy z nich znacznie gorzej niż w eliminacji, bywały nawet wypadki, że *jury* decydowało się przerwać grę...

Komisja Pedagogiczna nie została po Konkursie rozwiązana — przeciwnie, przystępuje do dalszych prac nad szkoleniem nowych grup pianistów polskich i obcych. Jak wiadomo, kilku zagranicznych uczestników Konkursu postanowiło pozostać w Polsce dla dalszych studiów muzycznych. Fakt ten przemawia sam za siebie, świadcząc zarazem, że młoda pianistyka polska toruje sobie drogę ku jak najlepszym nadziejom.

IV

Istnieje jeszcze jedna funkcja Konkursu: wyraża się ona jego znaczeniem wychowawczym.

Trzeba odważnie stwierdzić, iż w kraju naszym do rzadkości jeszcze należą imprezy muzyczne dostarczające słuchaczom pełnej satysfakcji, a tylko takie posiadają moc rozwijania i utrwalania powszechnej kultury muzycznej. Mam na myśli niski niejednokrotnie poziom wykonawczy solistów i już z reguły pozostawiający wiele do życzenia stan zespołów symfonicznych.

Entuzjazm, który okazywali słuchacze Konkursu, wynika z prawdy podstawowej: oni pragnęli spotkać muzykę najwyższego gatunku. Nie zawiedli się. I w tym spełnieniu — nauka godna pamięci.

Adam Pawlikowski

U WRÓT SEZONU TEATRALNEGO W WARSZAWIE

Rewolucyjno-administracyjne posunięcie, które ma zlikwidować dotychczasowy obyczaj corocznego zmieniania się w okresie letnim dyrekcji i zespołów teatralnych w Polsce i które ma doprowadzić do ustalenia się tych zespołów — naturalnie z możliwością osobowych zmian (ale tak, jak to się dzieje w innych dziedzinach działalności ludzkiej, gdzie od czasu do czasu ktoś osobiście zmienia miejsce i rodzaj pracy, a nie jak dotychczas na zasadzie corocznej letniej — tak demoralizującej i niegodnej — „giełdy "aktorskiej) oraz przesunięcie granic roku budżetowego teatrów z miesięcy letnich na początek roku kalendarzowego — uczyniły z obecnego okresu jesiennego coś w rodzaju przedsionka do nowego „sezonu", który rozpocznie się z Nowym Rokiem.

„Przedsionkowość" obecnych miesięcy jesiennych w warszawskich teatrach podkreśla jeszcze parę innych faktów, znów natury administracyjnej. Pierwszy fakt — to ściągnięcie do Warszawy zespołów i reżyserów, którzy w niej się dotychczas nie mieścili. Przede wszystkim — za Schillerem i Axerem z Łodzi, za Krasnowieckim z Katowic, przychodzi trzon ich współpracowników, i Warszawa, która dotychczas była tylko jednym z równorzędnych z prowincjonalnymi środowisk teatralnych w Polsce, a jakościowo ustępowała Krakowowi i Łodzi — teraz i na tym polu skorzysta z praw stolicy: stanie się najliczniejszym i najmocniejszym polskim miastem teatralnym, z którym, po opuszczeniu Łodzi przez Schillera i Axera — będzie mógł współzawodniczyć jedynie Kraków ze swoimi trzema scenami pod jedną dyrekcją Dąbrowskiego i teatrami marginesowymi, ale jakże ambitnymi (Rapsodyczny, Młodego Widza, Lalki i Aktora).

Tak więc Warszawa, na którą zwracają się oczy teatrologów, jest terenem zjazdu powszechnego mocnych sił, po których należałoby się spodziewać wiele, ale które na razie będą musiały się w Warszawie „upakować" i które na razie są skłonne do powtórzenia inscenizacji wypróbowanych w środowisku poprzednim, choćby zmieniając obsadę (tak uczyni Teatr Polski z *Wesołymi Kumoszkami z Windsoru* Szekspira). Jednoczesne „zazębianie się" o siebie w programach sztuk, które w zeszłym sezonie nie wyczerpały jeszcze zainteresowania widzów, ze sztukami na repertuar wkraczającymi, niewykończenie jeszcze budowy Teatru Narodowego, który ma stać się jednym z głównych elementów teatralnego świata Warszawy, wreszcie gorączkowe przygotowania do Festiwalu sztuk radzieckich — każą patrzeć na obecny repertuar jako na preludium do tego, co dopiero nastąpi wraz ze styczniem, a czego zapowiedzi są bardzo okazałe i nawet butne.

Właśnie bowiem w tych miesiącach, wraz z upaństwowieniem wielkiej liczby teatrów tak samo w Warszawie jak i w całym kraju, ma się dokonać teatralna rewolucja, która ma ostatecznie uporać się — w obyczaju teatralnym, repertuarze, widzu, na którego ma się liczyć — z nawykami mieszczańskimi i uczynić teatr prawdziwie współcześnie-społecznym. Przy tym najciekawszą niewiadomą będzie właśnie ten ostatni czynnik — masowy widz, który już sam hurmem wkracza na sale teatralne, ale któremu staranniej niż dotąd będzie się ułatwiało szturm na widownię. Bo, jak słusznie powiada Edward Csato *(Rzeczy Teatralne*, październik, 1949, artykuł *Widownia i teatr)*, „wszystkie prawdziwe rewolucje teatralne swój najgłębszy wyraz znajdowały w zmianie widowni. Świadczy to, że prawdziwe rewolucje artystyczne udają się tylko wtedy, gdy są wynikiem rewolucyjnych przemian socjalnych".

W powiązaniu sceny z nową widownią mogą niemałą rolę odegrać kierownictwa literackie, lub „działy dramaturgiczne", jak chętnie nazywa mniej więcej to samo Leon Schiller, z tym jednak warunkiem, że wyzbędą się starych narowów teatru mieszczańskiego i obok współpracy nad zestawianiem repertuaru nie będą zajmowały się, jak dawniej, stroną reklamową teatrów w sensie dziennikarskim, lecz współpracą w wychowaniu nowego widza, a także współpracą w pouczaniu aktora o nowym

widzu. Aby zaś podjąć się tego, trzeba posługiwać się całą wyostrzoną pisarską zdolnością obserwacji i wniosku; bowiem bez realistycznego spojrzenia twórcy wszystkie rewolucje artystyczne pozostaną na papierze i będą tylko posunięciami administracyjnymi. — Nie czyńcie z literatów zdawkowych propagatorów czy reklamiarzy, lecz przede wszystkim pilnych obserwatorów widza i jego wychowawców! Wyda to obfitsze, choć nie tak prędkie rezultaty.

Pomny na to, czym jest w miesiącach dla warszawskiego teatru przełomowych nowy widz, sprawozdawca wasz w ciągu dni spędzonych w końcu października w Warszawie, nie mogąc kusić się o pełny obraz aktualnego repertuaru, postarał się przynajmniej obejrzeć pięć przedstawień bardzo typowych (jedno na próbie generalnej) i — łapiąc niejako *in flagranti* obecny repertuar — starał się pilnie baczyć nie tylko na finezje gry i reżyserii, lecz również na odzew widzów, by z niego wyciągać wnioski, które może będą interesujące.

Najsilniejszego wstrząsu doznał znalazłszy się w Teatrze Polskim na sztuce Maksyma Gorkiego *Na dnie*. Rozminięcie się terminu jego pobytu z premierą *Wesołych kumoszek z Windsoru* zostało mu wielokrotnie nagrodzone obejrzeniem sztuki napisanej przez twórcę realizmu socjalistycznego, w reżyserii takiej znakomitości, jaką jest Leon Schiller.

O Gorkim napisano i czyta się tomy. Wie się o nim, że jest twórcą tego kierunku, który później tak wspaniale rozwinął Szołochow. Ale powinno się pamiętać także, że jego dzieło stworzone w 1902 r. weszło na scenę w czasie panowania jeszcze w teatrze rosyjskim naturalizmu, i choć niewątpliwie Gorki dążył do realistycznego uporządkowania wartości — wielki Stanisławski, władca ówczesnej sceny, operował jeszcze w naturalistycznym chaosie, którego cechą w porównaniu z realizmem jest równorzędność traktowania nierównorzędnych elementów, w imię tak zwanej, naiwnie pojętej, prawdy życia, co prowadzi do kopiowania życia, a nie uporządkowania go. Zresztą i sam Gorki, właśnie jako twórca i herold realizmu, sam jeszcze tkwi częściowo w naturalizmie. W każdym razie o wiele mocniej niż jego uczniowie i następcy, rozwijający i spełniający jego idee.

Więc dziś już, gdy patrzymy na sztukę Gorkiego z perspektywy pół wieku, możemy w niej nie dojrzeć tego stopnia politycznej świadomości, jakiej by dziś zażądano od pisarza i ku której Gorki bardziej się przybliżył w swych późniejszych dziełach. I tu przyszedł reżyser z pomocą bardzo dyskretną i w pięknym stylu; dał sztuce oprawę w postaci poprzedzenia i zakończenia widowiska dwu poematami samego Gorkiego — *Pieśnią o sokole* i *Pieśnią o zwiastunie burzy*, które — jako prolog i epilog — nadają widowisku głębszy sens. Widz ma unieść z przedstawienia dzięki tej oprawie nie tylko fotografię z życia nędzy, ale i obraz porywów ku lepszemu, ku rewolucji. Przywołanie na pomoc poezji, gdzie nie wystarcza sam dramat, jest o tyle słuszne, że z gatunków literackich ona ma ten przywilej, że umie wyprzedzać zdarzenia świata, jak dramat im towarzyszy, a proza epicka postępuje ich śladem. Dzięki tej oprawie poetyckiej dzieło sprzed pół wieku zostało zbliżone do nas. Ta myśl *par excellence* „literacka" czy „dramaturgiczna" (jak kto woli) została częściowo zepsuta przez zbyt już prostoduszne, idealistyczne w formie, naiwne i przekrzyczane wygłoszenie przez znakomitego skądinąd aktora — Czesława Wołłejko. W tej to poetycko podniosłej oprawie rozgrywał się czteroaktowy dramat z dna ludzkiej rozpaczy i nędzy bez wyjścia.

Reżyseria Leona Schillera przy współpracy Zdzisława Janiaka, oprawa sceniczna Otto Axera oraz wysoki poziom gry aktorskiej złożyły się na widowisko o niebywałej ekspresji. Prawie o każdym z aktorów w tej sztuce można by i warto napisać oddzielne studium, tak każda prawie postać zostaje niezapomniana. Jeśli ramy tej relacji na to nie pozwalają, to wymieńmy choć Jana Świderskiego jako barona, Saturnina Budkiewicza jako policjanta i Ryszardę Hanin jako Nastkę, wiedząc, jaką krzywdę czyni się pozostałym, których całą litanię należałoby przepisać z programu i rozwieść się nad każdym przez stronę. Dodajmy świetną dekorację, oddającą szczurzą ponurość domu noclegowego, w którym się gnieżdżą nędzarze, dodajmy śmiałe a precyzyjne rysowanie

reżyserskie dramatycznych sytuacji, jak to Schiller potrafi, dodajmy piękne oparcie się na tradycji tego, jak owa sztuka była wystawiana przez Mchat — a zrozumiemy, że gdyby tak smakosz sztuki teatralnej sam się znalazł na widowni, w oderwaniu od widza masowego, byłby przedstawieniem oszołomiony i zachwycony w najwyższym stopniu.

W oderwaniu od widza... i tu się zaczyna wstrząs ów, o którym się rzekło. Przy wspaniałej reżyserii i grze widzowie reagują absolutnie inaczej, niż mógł tego chcieć autor, a także i reżyser. Byłem właśnie na przedstawieniu związkowym. Sala wypełniona po brzegi. Publiczność bawi się cudownie. Na scenie rozgrywa się tragedia o ciężarze Ajschylowskim, publiczność śmieje się z radości, a kiedy już bohater się wiesza, śmiechom i oklaskom nie ma końca... Potem może która z panienek wzruszy się, kiedy piękny Wołłejko będzie wygłaszał poemat o burzy, ale tymczasem wynoszą nasi zapracowani ludzie, związkowcy, najlepsze z wieczoru wspomnienia, jako z dobrej zabawy, może trochę w stylu *Grand Guignol* (także coś dla ludu!).

Ale przecież nie o to chodziło...

Gdzieś więc tkwił błąd! Ja sądzę, że w oderwaniu od czasu i miejsca. Jak wytłumaczyć powojennym ludziom, którzy — jak na przykład warszawiacy — przez pierwsze miesiące, a nawet lata po wojnie tak właśnie mieszkali i biwakowali, i często jeszcze mieszkają i biwakują jak bohaterowie *Na dnie*, że sytuacja podobna jest bez wyjścia? Jak wytłumaczyć, że nowe warunki polityczne nie czynią nędzy beznadziejną? I to, czym Gorki mógł przerażać, wstrząsać sumieniami mieszczaństwa, lud pobudzać do buntu, dziś po roku 1905, 1918, 1945 staje się po prostu niezrozumiałe dla ludzi reagujących bezpośrednio, bez historycznego komentarza, w dodatku dla warszawiaków, tzn. ludzi bardzo skłonnych do śmiechu i bardzo niechętnych do sondowania głębi ludzkich spraw.

A więc może by lepiej nie robić takich eksperymentów i nie grać takiej sztuki przed taką widownią? O, to byłoby zbyt skrajne postawienie sprawy, ale jeśli się gra tę sztukę, to może należało ją grać ostrożniej, przede wszystkim zaś nie przeciągać ekspresji? Właśnie i sztuka jest ekspresjonistyczna, i reżyser ma w tym kierunku inklinacje. Może pójście po linii większej dyskrecji mogłoby bardziej widza przybliżyć do sprawy, która się w sztuce rozgrywa? Tak zaś nie można uważać, aby sztuka odegrała w pełni właściwą rolę wychowawczą w stosunku do nowej a nieśmiertelnej w swych odruchach publiczności warszawskiej. Sztuka miała pogłębiać; ludzie się śmieją w miejscach najniestosowniejszych — a więc tego nie czyni.

Innego rodzaju nieporozumieniem z widownią jest granie *Gwiazdy Stevensona* Stewarta w Teatrze Współczesnym, w reżyserii Axera. Gdy przy Gorkim kwestionujemy nie wartościowy towar, lecz opakowanie, przy okazji Stewarta musimy zakwestionować sam towar, powiedzieć, że jest to sztuka błaha, pretensjonalna, mieszanina *extra*-współczesności (oczywiście atomowej) z reminiscencjami secesji. Sztuka ma swoją wartość społeczną, ale w określonych warunkach, mianowicie na zachodzie, w Ameryce; u nas brzmi, jakby nie przymierzając zabrzmiała w Rosji między wojnami *Uciekła mi przepióreczka* naszego tak postępowego pisarza, jakim był Żeromski. Po prostu jak dźwięk nie z tego zdarzenia. A przecież Stewartowi daleko do głębi Żeromskiego. Sztuka daje pole nie tyle do gry, co do gierek i do wdzięcznych dla reżysera sytuacji. Reżyseria Erwina Axera jest świetna technicznie. Postacie zjawiają się i grają jak za pociągnięciem pałeczki muzycznego dyrygenta, są zupełnie w cuglach reżysera, który rysuje je ostrą, cienką linią. Dekoracje Otto Axera już są gorsze, pretensjonalne jak samo dzieło. Fałszywość repertuarowego kroku w stosunku do zadań, jakie przed Państwowymi Teatrami stoją względem widza — odsłoni się nam, gdy przeanalizujemy, po co publiczność przychodzi na tę sztukę?

Oczywiście po to, żeby zobaczyć świetną Danutę Szaflarską i zachwycić się grą Zofii Grabowskiej, która zwłaszcza finał ma w tuszu wielkich i zasłużonych braw. Przy tej okazji przekona się, jak doskonałym aktorem jest Henryk Borowski (jako mózg Lema) i jak wielkie postępy czyni pod

kierunkiem Axera. Ucieszy widza, że zespół jest zgrany i podciągnięty przez reżysera jak przez pogromcę z cienkim biczem w dłoni. I to wszystko. Czyli widz przyjdzie po to, żeby się zachwycić grą, bawić się, a nie myśleć. Tak więc publiczność przychodzi na tę sztukę z pobudek klasycznie mieszczańskich i przedstawienie — miast odzierać z nowego widza nalot mieszczańskiego odczuwania — przyprósza go tą substancją.

Gdy Schiller przy inscenizacji *Na dnie* robi wrażenie, że nie docenia pozostałości gustu mieszczańskiego u nowej publiczności warszawskiej, zaś Axer nie wystąpił do walki z tymi smakami — trzeci, wysuwający się dziś bardzo reżyser Bohdan Korzeniewski wystąpił do walki z tym gustem na trzech frontach naraz. Czy walkę wygra na całej linii, to inna sprawa. Mnie się wydaje, że na froncie francuskim *(Amfitrion* 38 Giraudoux) odnosi porażkę z powodu zbytniej przewagi wroga; na froncie rosyjskim *(Śmierć Tarielkina* Aleksandra Suchowa-Kobylina) Korzeniewski zaskakuje nieprzyjaciela ostrą szarżą, natomiast na skrzydle polskim *(Mąż i żona* Fredry) osiągnie piękne zwycięstwo.

Giraudoux — pisało o tym wielu, pisał już i Puzyna w *Twórczości*, i Julian Żuławski w *Kuźnicy*, i ja gdzieś pisałem — nie jest oczywiście pisarzem realizmu socjalistycznego. Natomiast w historii teatru spełnia, a w repertuarze ma do spełnienia niemałe zadanie. Jako pisarz zenitu wielkokapitalistycznego jedną nogą wkracza już w nową epokę, jak w gospodarce trusty muszą prowadzić do socjalizmu. Przy swym ostrym cynizmie, racjonalizmie, rzekłbyś — wolterianizmie, wymiata ze sceny gusty drobnomieszczańskie, jest wielkim puryfikatorem dla współczesnego teatru. Nie spełnia, ale zwiastuje, toruje drogę. Zaniedbanie Giraudoux w repertuarze, to rezygnacja z trampoliny dla naszego dnia, to powrót w problematykę Zapolskiej, w klimaty „małego realizmu". Giraudoux daje widzowi przedszkole myślenia nowoczesnego (skrótami), zaś aktorowi przedszkole nowoczesnej gry. Kto nie przeskoczy Giraudoux, nie doskoczy do naszego czasu, jak bez samozlikwidowania się mieszczaństwa w strukturze współczesnej nie ma przeskoku do socjalizmu, lecz istnieje potrzask narodowego socjalizmu. Giraudoux na scenie — to bicz zarówno na Flersów, jak i na Maeterlincków, jacy się błąkają powszędy, choć przywdziewają niekiedy socjalistyczne rajtuzy. Ta rola Giraudoux nie jest zapoznana przez teatr rosyjski, gdzie jest grana nawet *Elektra*, i ta jego funkcja jest przedmiotem roztrząsań u nas. Piękne, ale „przewyspianizowane" wystawienie w Polsce, w Łodzi, *Elektry*, potem nieco społecznie-utopijnej *Wariatki z Chaillot* w Krakowie, zresztą pouzupełnianej w tekście już po śmierci autora, nie szły jeszcze po linii ukazania Giraudoux jako racjonalisty w wielkim stylu. Korzeniewski w *Amfitrionie* 38 próbuje dodać Giraudoux elementów moralno-wychowawczych. O ile w pięknym zeszłorocznym przedstawieniu w Krakowie to uzupełnienie inscenizacyjne leżało nieźle na sztuce i cała rzecz zasługiwała na miano pięknej polskiej transpozycji — o tyle przedstawienie warszawskie, w tej samej reżyserii i także z Woszczerowiczem jako Merkurym, sprawę cofa. Czyżby zespół był gorszy? Przecież są elementy i lepsze (Malkiewicz jako Leda), i zabawniejsze (maski) ... Zabrakło Holoubka jako trębacza. To wszystko detale. Nie w tym sens. Nad sytuacją zapanował widz, który przyszedł się zabawić na komedyjce (a w momenty komedyjkowe sztuka obfituje) — i nie bawi się gorzej niż na *Wesołej Syrenie*, i ten tłumnie szturmujący widz osiągnął przewagę nad reżyserem. Wyszło przedstawienie, jakiego by się nie powstydził Flers, damy są damami z Kopciuszka, a panowie z Leśnej Podkowy. Cóż? Czekamy od Korzeniewskiego (bo któż to drugi potrafi?), aby w najbliższych sezonach nowym jakimś Giraudoux wziął rewanż za warszawskie ustępstwa.

A tymczasem w tymże Teatrze Rozmaitości, dając *Śmierć Tarielkina*, także z Woszczerowiczem — tenże reżyser Korzeniewski zaskakuje rozpiętością swych stylowych możliwości. Za punkt wyjścia dla swego przedstawienia obrał nie grę naturalistyczną, lecz nieco w kierunku formistycznym, ale jeszcze w granicach realizmu. Odchylenie formistyczne obraca się tu w ramach dopuszczalnej karykatury (bardzo wysokie czapki policjantów, pożeranie olbrzymich kiełbas, ogórków, misy sera i wypijanie całych butelek na

oczach widzów przez inspektora cyrku, scena z portfelami, przesłuchanie ziemianina, zwiewanie przez symboliczny wicher rewolucyjny rozmnożonych po świecie Tariełkinów — to ostatnie jest wstawką reżyserską). Otóż te wszystkie chwyty, powiedzmy trochę ekscentryczne, prowadzą do zaskoczenia widza, zmuszają go do szerszego otwarcia oczu, rozbudzają myśl. Są w stosunku do widza, zwłaszcza nowego widza, posunięciami artystyczno-wychowawczymi. To nie jest podlizywanie się pod niższe gusty, lecz próba przemówienia do widza o świeżym, niezepsutym smaku. Jeśli nawet nie w 100% to się uda — to w każdym razie reżyser tym przedstawieniem powetuje wielokrotnie ustępstwa, jakie poczynił w warszawskim wydaniu *Amfitriona*. Nie tylko reżyser: także i „gwiazdor", jakim się staje Woszczerowicz, który także w warszawskim *Amfitrionie* gra ustępliwiej niż grał w krakowskim, — a za to w *Śmierci Tariełkina* odsłania swe najwyższe możliwości. Ci z krytyków, którzy mu zarzucają, że przeszarżował i że używa chwytów cyrkowych, nie uwzględniają, jak to jest zgodne z charakterem sztuki. Suchowo-Kobylin tworzył teatr jaskrawy, jeszcze bardziej jaskrawy niż Gogol. Owo więc podskakiwanie, nagłe zmiany tonacji głosu wspaniale współgrają z charakterem sztuki i należą do chwytów w pełni usprawiedliwionych, a na pewno przemyślanych. Obok Woszczerowicza mają swoje wielkie chwile Łodziński, Surowa, Dziekoński. Ci najbardziej weszli w styl sztuki, bardzo zgodny z koncepcją reżyserii, która nadaje postaciom charakter trochę jakby kukiełkowy. Przypomnijmy sobie, że Jaracz w sztuce Gogola stosował kukiełkowy klimat. Ten klimat jeszcze lepiej pasuje do Suchowo-Kobylina i z jeszcze lepszym powodzeniem został wprowadzony teraz przez Korzeniewskiego.

Jeśli w krytyce i wśród widzów będą jednak zdania co do tej sztuki podzielone — to już wynik pewnej heroiczno-wychowawczej postawy reżysera, co mu się na pewno opłaci przy właśnie wchodzącym na repertuar *Mężu i żonie* Fredry w Teatrze Kameralnym. Sądząc z próby generalnej, będzie to przedstawienie wzorowe. Będzie to Fredro zagrany klasycznie, ale z myślą, ciekawie, bez cienia banału, a z odnalezieniem najwłaściwszego stylu. Mianowicie reżyser sięgnął do źródeł teatru Fredry i uwzględniwszy, że teatr francuski swego czasu zdecydował o charakterze sztuk Fredry, sięgnął do stylu gry Comédie Française i pewne jej rysy włączył do gry podyktowanej aktorom. Oczywiście jest to nie kopia, lecz *pastiche* Comédie Française, co stanowi o lekkości i wdzięku przedstawienia. Najbardziej ten *pastiche* podchwyciła Karpińska jako Zuzia, ale będzie miała swoje wielkie dni i Romanówna, która, przechodząc tą sztuką z *genre*'u amantek lirycznych do *genre*'u amantek charakterystycznych, daje kreację wspaniałą. Umiejętność połączenia w jednej osobie *précieuse* i mieszczaneczki — powiodła się jej znakomicie. Zachwycający jest Kreczmar w bardzo trudnej dla siebie roli. Wołłejko jest trochę niestety zbyt „ułański", ale za to chwilami bardzo zabawny. Szkoda tylko, że dekoracje nie dociągają.

Widząc w ciągu czterech dni pięć sztuk (w tym dwie rosyjskie, po jednej angielskiej, francuskiej i polskiej), z których aż trzy reżyserowane przez Korzeniewskiego, zastanawiałem się nad słabościami, które są jednocześnie siłą tego tak wybijającego się reżysera. Najlepiej zrozumie się je przez porównanie z Axerem. Gdy Axer jest ujarzmicielem aktora i każe mu chodzić jak na linie wzdłuż własnej ścisłej koncepcji — Korzeniewski jest nie tylko panem aktora, lecz i jego sługą. Do aktora dostosowuje swą koncepcję, w niejednym mu ustąpi i w niejednym do niego dostroi orkiestrę sztuki. Stąd — jak mało który z reżyserów — jest uzależniony od zespołu, i w zależności od materiału, jakim operuje, może nam sprawić najwięcej niespodzianek. A tych przecież najbardziej się oczekuje od reżysera na dorobku. Za miesiąc porozmawiamy o Krakowie.

Jerzy Zagórski

N O T Y

KILKA SŁÓW O NEKROLOGU CHOPINA

Na czele niniejszego zeszytu podajemy przypomniany przez *Odrodzenie* (por. Zbigniew Szarek: *Nekrolog Norwida po zgonie Chopina*, nr 42), a już poprzednio znany norwidystom nekrolog Chopina pióra Cypriana Norwida. Przedrukowuje również ten nekrolog i umieszcza na tle innych świadectw kultu Norwida dla Chopina T. Filip w książce *Cypriana Norwida Fortepian Szopena* (Kraków, 1949, s. 69—81). Nekrolog ów napisał Norwid nazajutrz po zgonie Chopina, a wydrukował go 25. X. 1849 wydawany przez Libelta w Poznaniu *Dziennik Polski*.

Podajemy ów nekrolog dla lapidarnego piękna tej nagrobnej inskrypcji. Inskrypcji pełnej skupionego patosu, wykutej w uroczystej i niezwykłej składni Norwida a zarazem w samą istotę muzyki Chopina trafiającej w sposób, który zdumiewa swoją przenikliwością. I chociaż to było nazajutrz po jego zgonie, nie zostaje przyćmiony nutą żalu, lecz od razu monumentalizuje dzieło Chopina i ustala jego miejsce w sztuce narodowej. Podobnego nagrobka nie otrzymał żaden z naszych wielkich artystów.

Podajemy również z innych powodów. Oto, chociaż stosunek Norwida do Chopina, zrozumienie jego muzyki przez twórcę *Promethidiona* — i pełne najwyższej poezji świadectwa tego zrozumienia znane są dobrze norwidystom, nie ma dosłownie ani jednego porządnego artykułu, który by prosto a porządnie skreślił dzieje tego kultu. Mało tego, czytelnik, który by chciał poznać związane z nim utwory Norwida, utwory ułożone w cykl: *Nekrolog*, *Promethidion*, *Czarne kwiaty* i *Fortepian Szopena*, nie znajdzie ich na rynku księgarskim. A przecież trwa rok chopinowski. Czy nie byłoby rzeczą słuszną zebrać w jednym popularnym wydawnictwie wszystkie teksty Norwida odnoszące się do Chopina, powiązać je komentarzem — byle by to nie był mętnologiczny komentarz, w jakim jeszcze dzisiaj lubują się norwidyści — i wydawnictwem podobnym zakończyć rok chopinowski?

Bo przykładu podobnie wybiegającej w przyszłość rozmowy o sztuce pomiędzy wielkimi duchami narodu jak ta, którą z duchem Chopina stoczył w najwspanialszych swoich utworach Norwid, nie znajdziemy w kulturze polskiej. I kto pyta dzisiaj o główny powód nieśmiertelności muzyki Chopina, nie znajdzie formuły trafniejszej nad słowa Norwida, sto lat temu skreślone w porywie hołdu:

„Przezeń ludu polskiego porozrzucane łzy po polach, w diademie ludzkości się zebrały na diament piękna, kryształami harmonii osobliwej".

Kazimierz Wyka

CZY WEDEKIND BYŁ PRE-FASZYSTĄ
(List do Redakcji)

Panie Redaktorze!

W zesz. 7 *Twórczości* J. A. Szczepański zamieścił obszerną notę pt. *Prawdziwy sens „Przebudzenia się wiosny"*, w której zarzuca mi jako autorowi artykułu *O literaturze wielkiego konfliktu pokoleń* (*Twórczość*, zesz. 5) szereg błędów w streszczeniu i fałszywą interpretację dramatu *Frühlings-Erwachen* Franka Wedekinda, głośnego w latach 1900-nych nonkonformisty, anarchisty i przywódcy dekadentów niemieckich.

Sztukę Wedekinda przytoczyłem w mojej pracy marginalnie (w przypisku), jako wiążącą się luźniej z omawianym zagadnieniem; skoro jednak J. A. Szczepański twierdzi, że Wedekind i jego tragedia „nie zasługują na zbywanie i lekceważenie; przeciwnie — Wedekind należy do najbardziej reprezentacyjnych postaci literatury niemieckiej" — pozwalam sobie zająć uwagę P. Redaktora — na krótko — podjętym przez J. A. Szczepańskiego problemem, zapewniając zresztą, że Wedekinda cytowałem bez przypisywanego mi uczucia pogardy.

Na przestrzeni niespełna trzystronicowej polemiki J. A. Szczepański nagromadził, jak naliczyłem, piętnaście zwrotów potępiających moje błędy: „kula w płot", „gaffy", „dźwięk dzwonów nie wiedzieć z jakiego kościoła", „czerpie z powietrza", „z fantazji", „pisanie na oko", „na chybił trafił", „nieodpowiedzialność" itp., całą zaś notę poprzedził ogólnymi ubolewaniami na temat demoralizacji naszej krytyki, której przykładem jest podobno potraktowanie dramatu Wedekinda w mojej rozprawce. Jednakże czytelnik, jeśli nawet sztuki *Przebudzenie się wiosny* nie miał w ręku, odczytawszy streszczenie podane przeze mnie, i drugie, pióra J. A. Szczepańskiego, nie zauważy różnic, które by usprawiedliwiały oburzenie polemisty; poza — oczywiście — faktem, że na omówienie zawarte przeze mnie w 8 wierszach petitowego przypisku, zdające sprawę raczej z nastroju sztuki niż z jej fabuły, wyliczające dziwaczne chwyty Wedekinda bez wyszczególniania kto to, z imienia i nazwiska, nosił „głowę pod pachą" w scenie na cmentarzu, — że na podobne omówienie J. A. Szczepański przeznaczył obszerną, 300-wierszową rozprawkę, co pozwoliło mu przytoczyć rangi i imiona wszelkich owych Melchiorów Gaborów, Maurycych Stiefelów, Affenschmalzów, Knuppeldicków, Hungergurtów itp., jak również pozwoliło szczegółowo omówić perypetie dramatu.

Zasadnicza niezgodność występuje dopiero w interpretacji zakończenia utworu, które J. A. Szczepański zrozumiał inaczej niż ja. Według mego streszczenia młodociany bohater (Melchior), zbuntowany przeciwko konwencjom obyczajowym swojego otoczenia, popełnia samobójstwo (podobnie jak — wcześniej — jego przyjaciel Maurycy), poprzedzone rozmową na cmentarzu z symbolicznym i satanicznym panem, „oznaczającym zapewne (podkreślam — pisałem „zapewne") nonsensowność cywilizacji". Zdaniem J. A. Szczepańskiego ów nieokreślony bliżej pan jest przedstawicielem „kultu przemocy i pogardy dla słabych" i kaptuje bohatera dla obozu nietzscheanistów; Melchior nie zostanie na cmentarzu, dokąd niewątpliwie przyszedł z zamiarami samobójczymi (dlatego zjawia mu się jego „poprzednik" na tej drodze, Maurycy), ale pójdzie przez życie w kierunku wskazanym przez enigmatycznego pana — w stronę faszyzmu.

Rzeczywiście, ów „pan" wygłasza, wśród wielu sprzecznych i zagadkowo czy ironicznie brzmiących poglądów, również parę zdań wyrażających szacunek dla siły. Kimże jednak jest owa tajemnicza persona? J. A. Szczepański trzyma się błędu (nie jedynego zresztą), popełnionego przez tłumacza, który pomieszał „*vermummen*" (przebrać) z „*vermummen sich*" (nałożyć maskę, kaptur), i nazwał tę postać „Panem z zasłoniętą twarzą", gdy jest to raczej ktoś „przebrany za pana", za władcę, za osobę znaczącą. Melchior zapytuje zjawę, czy jest jego ojcem, nauczycielem, wreszcie diabłem, na co otrzymuje wykrętne odpowiedzi.

Jeśli dobrze sobie przypominam, Albert Soergel, autor wyczerpującej książki o ekspresjonizmie, którą miałem w ręku przed 10 laty, twierdził wręcz, że „pan" oznacza śmierć zabierającą Melchiora, na co wskazywałoby zachowanie się asystującego przy rozmowie nieboszczyka (Maurycego), do którego zagadkowa figura zwraca się groźnie: „Pamiętasz mnie przecież!" Maurycy ironicznie tytułuje owego pana „*verehrter Unbekannter*...", niewątpliwie poznając, kim jest zjawisko, zachowujące się szyderczo i władczo niby „*MORS*" w średniowiecznym moralitecie, niechętnie odsłaniająca swoje *incognito* (podobnie w szopce polskiej Śmierć się wdzięczy, udając damę: „Ja się wstydzić nie umiem, to nie w mym zwyczaju...", odgrywa „ważną" osobę, „pana", „władcę", silniejszego od Heroda, wreszcie wygłasza w tonie parodii rozmaite rady i wskazówki „życiowe").

Po tej linii szła wiedeńska inscenizacja *Przebudzenia się wiosny* u Reinhardta, gdzie *der vermummte Herr* wystylizowany był na wysłannika zaświatów i uprowadzał Melchiora w dół, między otwarte grobowce, zgodnie zresztą ze wskazówką tekstu *(Er legt seinen Arm in denjenigen Melchiors und entfernt sich mit ihm über die Gräber hin)*.

Mamy więc kilka różnych interpretacji postaci „pana": J. A. Szczepański twierdzi, że jest to nietzscheanista, który Melchiora ocali dla bezwzględnego życia w stylu *blonde Bestie*; niektórzy krytycy niemieccy widzieli w tej figurze śmierć, zabierającą nową ofiarę „tragedii dziecięcej", ja wreszcie, zakładając że Melchior popełnia — w ślad za Maurycym — samobójstwo (niewidoczne na scenie), upatrywałem w „przebranym panu" esencję wszelkich nonsensów „cywilizacyjnych" opisanych w poprzednich aktach sztuki, spadających na głowę nieszczęsnego bohatera.

O tych wyjaśnieniach powiedzieć można, że wszystkie są równie dowolne, i zapewne rację mieć będzie autor jedynej bodaj rozprawy filologicznej o Wedekindzie, przypadkowo mi znanej, wydanej już za czasów hitlerowskich (1936 — zdaje się), W. Duwe *(Die dramatische Form Wedekinds)*, który twierdzi, że Wedekind w miejscach ideologicznej kulminacji używał w swoich dramatach postaci umyślnie niejasnych, w tym właśnie celu, by widz miał wrażenie wątpliwości, niepewności, niejasności; nie darmo ulubionym zwrotem tego poety było *enervirende Zweifel!*

Podobnie ma się rzecz z zagadnieniem, czy Melchior popełnia samobójstwo, czy nie — co przypomina jałowy spór o ostateczny los Wokulskiego: co się z nim stało? Palnął sobie w łeb, czy pojechał do Paryża robić metal lżejszy od powietrza? Być może Wedekind nie chciał powtarzać na scenie motywu samobójstwa, którego ofiarą zrobił już poprzednio Maurycego, przyjaciela głównego bohatera.

Niesłuszny jest także zarzut J. A. Szczepańskiego, że nazwałem polski przekład *Frühlings-Erwachen* anonimowym, skoro na okładce „stoi jak wół": „Przekład Zofii Wójcickiej-Chylewskiej". Otóż, jak wiadomo, wydawca kieszonkowej „Biblioteki Powszechnej" w Złoczowie, F. Zukerkandel, zasłużony zresztą propagator taniej literatury, ale zarazem odpowiedzialny za demoralizujące szkolnictwo polskie komplety „bryków", „ułatwionych" tłumaczeń z łaciny, streszczeń *Pana Tadeusza* i *Zemsty* „własnymi słowami" — w zakresie współczesnej literatury zagranicznej postępował z oburzającą nas dziś nonszalancją (np. przekłady Ibsena, Bjoernsona i Heijermansa, wydane po raz pierwszy po polsku, dokonane są przez jakichś „K. R.", „S. R." i tym podobne „czarne maski" literackie, nie z oryginału, ale ze zdeformowanych i skróconych tłumaczeń niemieckich, i roją się od potwornych błędów). „Lansując" nowy współczesny przekład, Zukerkandel dawał pierwszą edycję na gorszym papierze; gdy rzecz szła, robił nowe odbitki na papierze satynowanym, uwidoczniając dopiero w drugim lub trzecim „wydaniu" nazwisko „tłumacza", najczęściej fikcyjne. Należałoby sprawdzić w *Słowniku pseudonimów*, czy „Zofia Wójcicka-Chylewska" w ogóle istniała; pozwolę sobie przypuszczać, że podobnie jak owi gęsto na okładkach zukerkandlowskich przekładów występujący „Stefanowie Rafałowscy", „Józefowie Oksza-Racinowscy", „Walentyny Topfer-Milewskie" itp., itp., — dźwięczne to nazwisko ukrywa jakiegoś studencinę warszawskiego, „podnajętego" za parę kopiejek do przekładu. Pisząc skrótowo, że tłumaczenie Wedekinda jest „anonimowe", pragnąłem podkreślić prymitywność roboty, zgodnie zresztą z wyglądem okładki pierwszej, wcześniejszej edycji (na papierze gazetowym), nie wymieniającej tłumacza.

Interpretacja *Przebudzenia się wiosny* jako utworu pre-faszystowskiego, proponowana przez J. A. Szczepańskiego, jest jedną z możliwych, a na pewno najciekawszą z dotychczas ogłoszonych. Wskazuje ona, że dezorientacja ideologiczna literatury modernistycznej i ekspresjonistycznej mogła sprowadzić tę twórczość — w rezultacie — do hitleryzmu, i nawet jej bunt mógł być zdyskontowany w ramach „raubritterowskiego" awanturnictwa.*) Osobiście mógłbym zarzucić J. A. Szczepańskiemu tyle tylko, że publikując swoją interesującą wypowiedź skrzywdził autora artykułu

*) Zagadnienie to było podjęte w naszej krytyce raz tylko, przez *kjw.* w odcinku *Szkoły krytyków* z grudnia r. 1946 *(Odrodzenie)*.

O konflikcie pokoleń, karcąc go bardzo gwałtownie za błędy nie popełnione — nie popełnione przynajmniej w części tyczącej Wedekinda.

Zygmunt Kałużyński

À PROPOS JEDNEGO ZDANIA

W wykładzie prof. dra St. Wszelakiego (*Twórczość*, IV, 1949) znajduje się zdanie: „Historyczne powieści Sienkiewicza nie były oczywiście właściwym terenem do poruszania zagadnień lekarskich, uderza jednak w nich zupełny brak zwracania uwagi na fakty dziejowe, które tak przemożne miały znaczenie w czasach akcji powieści: wojna trzydziestoletnia zredukowała w wieku XVII ludność ówczesnych Niemiec do $^1/_3$ — nie tyle z powodu działań wojennych, ile na skutek różnych epidemii..."

Pisarzem, który wykazał, że powieść historyczna może być „właściwym terenem do poruszania zagadnień lekarskich" jest rówieśnik Sienkiewicza, Wiktor Gomulicki. Uczynił to w *Mieczu i łokciu*, powieści mieszczańskiej z pierwszej ćwierci XVII stulecia (wyd. *Ex libris*, 1948). W książce tej prezentuje Gomulicki kilku lekarzy. Postać główna, doktor Antonio Novi, jest owiana mgłą szarlatanerii, reszta potraktowana raczej szkicowo. Lekarze dworscy są przeważnie pokroju „doktora Hiszpana" z fraszki Kochanowskiego, a dbający o swą powagę „ani należeli, ani chcieli należeć do tych, co leczą białogłowskie niemoce". Osoba Jana Klemensa z przydomkiem „z Radziwia" — „co jego kmiece pochodzenie ujawniało..." potwierdza w pełni zdanie K. W. Zawodzińskiego o otwartej drodze do awansu społecznego w tej dziedzinie (*Twórczość*, VII, 1949).

Dobrze podkreślają epokę takie postacie jak Kosowa, „pół-lekarka, pół-wiedźma" i jej mąż, który „...golił, włosy trefił, krew puszczał — leczył potajemnie młodych rozpustników".

Sporo uwagi poświęca Gomulicki zarazie morowej, która szalała w Warszawie w latach 1624—25. W nawiązaniu do wojny chocimskiej pisze Gomulicki: „Odwiecznym prawom musiało stać się zadość; na drzewie wojny musiał wyrosnąć i dojrzeć straszny owoc zniszczenia". I jeszcze: „Koń i wielbłąd, wierny i niewierny, bohater i tchórz, wszystko to... tak samo rozkładało się, gniło, cuchnęło — — sprowadzone przez śmierć do jednego miana: padliny".

Z ironią opisuje Gomulicki ucieczkę króla Zygmunta III z Warszawy i stwierdza: „I znów — jak zawsze — *Antiqua Varsovia* ujrzała się sam na sam z nieszczęściem" (podkr. moje).

Rozdziały o walce mieszczan warszawskich z „czarną zarazą" są doskonale podmurowane historycznymi studiami Gomulickiego.

A. J. Markiewicz

WYKAZ TREŚCI

Str.

C. K. NORWID: Nekrolog Chopina 5
IV. Konkurs Chopinowski 6
MAKSYM TANK: Chopin 9
ALEŚ ZARICKIJ: Wierzba 10
JAROSŁAW IWASZKIEWICZ: Koncert w Filharmonii 11
PABLO NERUDA: Zbieg 31
STEFAN MORAWSKI: Dlaczego dzieło powinno być realistyczne? 42
ROMAN BRATNY: Propozycje i dyskusje o prozie i poezji 68
FEDERICO GARCIA LORCA: Śmierć Antonita el Camborio, Niewierna mężatka, Preciosa i wiatr 79
EGON NAGANOWSKI: Tęsknota za ojczyzną 84

SPRAWY I TROSKI

LUDWIK BANDURA: Pobudki skłaniające dzieci i młodzież do czytania . . . 91

SPRAWOZDANIA

ADAM PAWLIKOWSKI: Po Konkursie Chopinowskim 99
JERZY ZAGÓRSKI: U wrót sezonu teatralnego w Warszawie 102

NOTY

KAZIMIERZ WYKA: Kilka słów o „Nekrologu Chopina" 107
ZYGMUNT KAŁUŻYŃSKI: Czy Wedekind był pre-faszystą? 107
A. J. MARKIEWICZ: *A propos* jednego zdania 110

Wydawca: Spółdzielnia Wydawniczo-Oświatowa „Czytelnik", Warszawa—Łódź—Kraków
Redaktor naczelny: Kazimierz Wyka
Sekretarz odpowiedzialny: Jan Alfred Szczepański
Adres redakcji: Kraków, Manifestu Lipcowego 19a, m. 7a. Administracji: Wielopole 1.
Cena zeszytu 120 zł. Prenumerata kwartalna 300 zł
Rękopisów niezamówionych redakcja nie zwraca

UWAGA! **UWAGA!**

Biblioteki - Świetlice - Szkoły oraz Czytelnicy!

Można zakupić pozostałe
w ograniczonej ilości pełne
roczniki miesięcznika

„TWÓRCZOŚĆ"

w cenie rocznik 1945 — zł. 140.—
" " 1946 — zł. 400.—
" " 1947 — zł. 600.—
" " 1948 — zł. 800.—

Zamówienia należy kierować na adres:
SPÓŁDZIELNIA WYDAWN.-OŚW.
„CZYTELNIK"
KRAKÓW

wpłacając na konto PKO IV-1632,
z zaznaczeniem celu wpłaty

CZY
TEL
NIK